

PUNKKOMMA-REEKS  
Literatuur en kommunikatie

Redactie: Dr. Mieke Bal en Dr. Mineke Schipper

1. Mieke Bal (red.), *Mensen van papier. Over personages in de literatuur*
2. Gérard Genette, *Tijdsaspecten in de roman. Volgorde, duur, herhaling*
3. Mineke Schipper, *Realisme. De illusie van werkelijkheid in literatuur*
4. Klaas Wellinga, *Indianen, cowboy's en diktators. Literatuur in Latijns-Amerika*

MINEKE SCHIPPER

# REALISME

de illusie van werkelijkheid in literatuur

1979

VAN GORCUM, ASSEN  
UITGEVERIJ ORION, BRUGGE

© 1979 Van Gorcum & Comp. B.V., Postbus 43, 9400 AA Assen

Uit deze uitgave mag niets worden gereproduceerd door middel van boekdruk, foto-offset, microfilm, fotocopie of welk ander medium dan ook, zonder schriftelijke toestemming van de uitgever.

ISBN 90 232 1684 9 (Van Gorcum)

ISBN 90 264 9507 5 (Orion)

Layout en druk: Van Gorcum, Assen

The sky was large, white, and very clear.  
It was empty, there were no stars and no moon;  
only a few clouds in the air and there was wind.  
This was fed on the atmosphere and was fed on it.  
Wind, rain, fire and atmosphere were controlled by  
the power of the Word, but the Word was not some-  
thing that could be seen. It was a force that enabled  
one thing to create another.

*Staple van een aflevering voor gerrit borgers*



# Inhoud

I. REALISME, EEN PROBLEMATISCHE TERM	1
<i>Werkelijkheid</i>	1
<i>Tekens en tekensystemen</i>	2
<i>De illusie van werkelijkheid</i>	3
<i>Waarheid of waarschijnlijkheid</i>	7
<i>De term realisme</i>	10
II. OVER DE RELATIE VAN LITERATUUR EN WERKELIJKHEID: OUDHEID, MIDDELEEUWEN, RENAISSANCE	
<i>Klassicisme</i>	14
<i>Plato</i>	14
<i>Aristoteles</i>	17
<i>Middelcenten</i>	21
<i>Renaissance</i>	23
<i>Klassicisme</i>	27
III. REALISME IN DE NEGENTIENDE EEUW	34
<i>Frankrijk</i>	37
<i>Duitsland</i>	43
<i>Engeland</i>	48
<i>Kritiek op realisme en naturalisme</i>	51
IV. SOCIAALITIEUS REALISME	53
<i>Marx en Engels</i>	54
<i>Lenin</i>	59
<i>Mao Tse-tung</i>	63
<i>Lolok</i>	
<i>Het koninkrijk L</i>	
<i>Walter Benjamin</i>	
<i>Lucien Goldmann</i>	
<i>Adorno</i>	72
<i>Socialistisch realisme</i>	

The sky was large, white, and very clear.

It was empty; there were no stars and no moon;  
only a tree stood in the air and there was wind.

This tree fed on the atmosphere and ants lived on it.

Wind, tree, ants and atmosphere were controlled by  
the power of the Word. But the Word was not some-  
thing that could be seen. It was a force that enabled  
one thing to create another.

(Begin van een scheppingsmythe uit Tanzania)

# Inhoud

I.	REALISME, EEN PROBLEMATISCHE TERM	1
	<i>Werkelijkheid</i>	1
	<i>Tekens en tekensystemen</i>	2
	<i>De illusie van werkelijkheid</i>	5
	<i>Waarheid of waarschijnlijkheid</i>	7
	<i>De term realisme</i>	10
II.	OVER DE RELATIE VAN LITERATUUR EN WERKELIJKHEID: OUDHEID, MIDDELEEUWEN, RENAISSANCE, KLASSICISME	14
	<i>Plato</i>	14
	<i>Aristoteles</i>	17
	<i>Middeleeuwen</i>	21
	<i>Renaissance</i>	23
	<i>Klassicisme</i>	27
III.	REALISME IN DE NEGENTIENDE EEUW	34
	<i>Frankrijk</i>	37
	<i>Duitsland</i>	43
	<i>Engeland</i>	48
	<i>Kritiek op realisme en naturalisme</i>	51
IV.	SOCIALISTISCH REALISME	53
	<i>Marx en Engels</i>	54
	<i>Lenin</i>	59
	<i>Mao Tse-tung</i>	63
	<i>Lukács</i>	65
	<i>Het konflikt Lukács-Brecht</i>	67
	<i>Walter Benjamin</i>	69
	<i>Lucien Goldmann</i>	70
	<i>Adorno</i>	72
	<i>Socialistisch realisme en fantastische literatuur</i>	72

V.	REALISME ALS SCHRIJFWIJZE: THEMA'S EN TECHNIEKEN	74
	<i>Het "verbond van vier"</i> .....	75
	<i>De nouveau roman</i> .....	78
	<i>Referentiële en poëtische functie</i> .....	80
	<i>Tekst en tekstsociologie</i> .....	81
	<i>Realisme als schrijfwijze</i> .....	83

	GERAADPLEEGDE LITERATUUR .....	87
--	--------------------------------	----

I.	REALISME: EEN PROBLEMATISCHE THEMA	1
1	Werkelijkheid .....	1
2	Tekst en interpretatie .....	2
2	De literaire werkelijkheid .....	2
7	Werkelijkheid of werkelijkheid .....	7
10	De roman-techniek .....	10
II.	OVER DE RELATIE VAN LITERATUUR EN WERELD	11
	RENAISSANCE, MIDDELIJWEN, RENAISSANCE	
14	RENAISSANCE .....	14
14	1600 .....	14
17	1700 .....	17
21	1800 .....	21
23	1900 .....	23
27	1950 .....	27
III.	REALISME IN DE NEGENTIENDE EEUW	34
37	Frankrijk .....	37
43	Duitsland .....	43
48	Engeland .....	48
51	Kritiek op realisme en naturalisme .....	51
IV.	SOCIALISTISCH REALISME	52
54	Maz en Engels .....	54
59	Lenin .....	59
62	Mao Tse-tung .....	62
65	Luchter .....	65
67	De conflict Luchter-Brecht .....	67
69	Walter Benjamin .....	69
70	Luchter-Goldman .....	70
71	Alderson .....	71
72	Socialistisch realisme en literaire kritiek .....	72

## I. Realisme, een problematische term

### *Werkelijkheid*

In verschillende tijden en kulturen wordt "de werkelijkheid" door kunstenaars en schrijvers op uiteenlopende manieren ervaren en weergegeven. Werkelijkheid en de kennis daaromtrent zijn maatschappelijk bepaald en relatief. Peter Berger en Thomas Luckmann analyseren in hun boek *The social construction of reality* (1966) hoe de werkelijkheid door de mens wordt beleefd, individueel en in groepsverband. Onder werkelijkheid wordt in hun boek verstaan "de eigenschap van verschijnselen waardoor we ze (h)erkennen als onafhankelijk van onze wil bestaand". We kunnen ze niet "weg wensen". Kennis is volgens hen "de zekerheid dat verschijnselen echt zijn en dat ze bepaalde kenmerken bezitten" (a.w.: 13).

"Werkelijkheid" en "kennis" zijn gebonden aan een maatschappelijke kontekst. Een adequate sociologische analyse van de betreffende kontekst is dan ook noodzakelijk, wil de daarbij behorende werkelijkheid begrijpelijk zijn. De maatschappelijke werkelijkheid is, volgens Berger en Luckmann, een konstruktie en kennissociologie houdt zich bezig met de "maatschappelijke konstruktie van werkelijkheid" (ibid.: 15).

De alledaagse werkelijkheid wordt door de mensen ervaren als *de* werkelijkheid bij uitstek. Daarbij staat het "hier-en-nu" centraal. Wat daar omheen verder nog kan bestaan, ervaren we in het dagelijks leven als meer of minder dichtbij, al naar gelang we het in onze werkelijkheidservaring kunnen inpassen. De alledaagse werkelijkheid dient zich aan als een wereld die ik met anderen deel. De werkelijkheid van alledag wordt in het algemeen zonder meer als "echte, ware werkelijkheid" aanvaard. Wanneer die werkelijkheid wordt gekonfronteerd met andere werkelijkheden (bijvoorbeeld in de droom, op het toneel, in de film of in de literatuur), dan kan dit spanningen oproepen. De mens zal altijd proberen de nieuwe, onbekende

ervaringen in overeenstemming te brengen met de hem bekende werkelijkheid. Een van de middelen om onbekende terreinen te relateren aan de bekende werkelijkheid is de taal. Door middel van de taal worden niet-alledaagse ervaringen "terugvertaald" in alledaagse werkelijkheid (a.w.: 39, 40).

Onze ervaringswereld is gestructureerd in ruimte en tijd. Onze relaties beperken zich niet tot de eigen tijd, het heden; ze strekken zich ook uit over een stuk verleden en zelfs naar de toekomst. Traditie, gewoontevorming, konventies bepalen in hoge mate het maatschappelijk gedrag van de mens en de manier waarop hij zich manifesteert tegenover de werkelijkheid. De menselijke expressie kan geobjectiveerd, d.i. toegankelijk gemaakt worden voor anderen in de gemeenschappelijke wereld waarin we leven, zelfs buiten het "hier-en-nu".

Bij deze objectivering is de menselijke mogelijkheid om tekens te produceren van wezenlijk belang. Tekens maken deel uit van systemen die in veel gevallen zijn los te maken van het "hier-en-nu". Taal is zo'n systeem: taal bezit de eigenschap betekenis te kunnen meedelen die door anderen begrepen kan worden, onder bepaalde voorwaarden althans. Taal is dus intersubjectief, beperkt zich niet tot één persoon of subjeet. Taal helpt mij mijn eigen subjectiviteit te erkennen en te relativeren. Taal wortelt in eerste instantie in de alledaagse werkelijkheid, maar kan vandaar uit ook op talloze manieren verwijzen naar andere werkelijkheden. Kennis van de taal is uiteraard sociaal bepaald, mijn taal-kennis hangt af van mijn sociale ervaring. Mijn omgang met anderen wordt voortdurend beïnvloed door ons gemeenschappelijk deel hebben aan de beschikbare kennis-voorraad. Niet alles is relevant voor mij, maar

"mijn relevantie-structuren hebben talloze snijpunten met de relevantie-structuren van anderen; daarom hebben we elkaar "interessante" dingen te vertellen. Een belangrijk element van mijn kennis is in het leven van alledag de kennis van de relevantie-structuren van anderen".

Daardoor weten we welk soort kennis bij welk soort mensen verwacht mag worden (a.w.: 56, 60).

### *Tekens en tekensystemen*

Deze vooronderstelling, dat bepaalde kennis bij een groep

mensen aanwezig is, is van groot belang bij de bestudering van literatuur. De literatuur vormt een tekensysteem op basis van de taal die, zoals we zagen, wortelt in de alledaagse werkelijkheid. Wanneer we Berger en Luckmann gelijkgeven in hun bewering dat de maatschappelijke werkelijkheid een konstruktie is, kan literatuur niet anders zijn dan een konstruktie op basis van een konstruktie. Het "weergeven van de werkelijkheid" waarnaar talloze kunstenaars en schrijvers door de eeuwen heen gestreefd hebben, is het resultaat van een konstruktie die uitgaat van bij hen aanwezige *kennis* omtrent de *werkelijkheid* (het "echt" zijn van verschijnselen, die onafhankelijk van onze wil bestaan). In beide gevallen komt de konstruktie tot stand, althans gedeeltelijk, op grond van bestaande konventies, afspraken.

Als kommunikatiesysteem werkt de taal met tekens; deze worden uitgewisseld tussen mensen die de kode waarin die tekens gesteld zijn (de taal) kennen. De tekens staan voor iets anders, ze vervangen voorwerpen of ideeën. Woorden betekenen iets, ze verwijzen, ze hebben een bepaalde relatie tot de objecten die ze vertegenwoordigen.

In de semiotiek (de teken-leer) worden tekens beschouwd als werkzame "maatschappelijke krachten" (Eco 1972: 62). In de Peirciaanse semiotiek, waarvan Van Zoest (1978, 1978a) een korte eenvoudige uitleg geeft, worden drie soorten tekens onderscheiden nl., ikonische, konventionele en indexicale tekens. In de relatie tussen het teken en datgene waarvoor het teken in de plaats komt (waarnaar wordt verwezen) zijn er drie mogelijkheden. Als er gelijkenis bestaat tussen teken en afbeelding, is er sprake van een *ikonisch* teken: een blauw bord waarop een witte auto staat afgebeeld betekent een autoweg. Een ander voorbeeld: een foto of portret van iemand. *Indexicale* tekens verwijzen rechtstreeks ergens naar, bijvoorbeeld een pijl die een richting aangeeft. Woorden zijn *konventionele* tekens: het gebruik van taal berust op afspraken.

Ons probleem is hier in hoeverre literatuur de werkelijkheid nabootst of liever gezegd hoe de schrijver erin slaagt ons te laten geloven dat literatuur de werkelijkheid "kopieert". Om het niet te ingewikkeld te maken, zal ik mij beperken tot enkele korte opmerkingen over de relatie tussen konventionele en ikonische tekens.

Het woord is een konventioneel teken, de betekenis ervan is

kultureel en maatschappelijk bepaald en berust op afspraak. Een stoel, *une chaise*, *a chair* duiden een "draagbare zetel voor één persoon, van verschillende vorm" aan, in resp. de Nederlandstalige, de Franstalige en de Engelstalige gemeenschap. Het beste voorbeeld van het ikonische teken is de afbeelding of tekening van een voorwerp. In het geval van het ikonische teken wordt verondersteld, dat de betekenis maar voor één uitleg vatbaar is op grond van de gelijkenis-relatie die tussen teken en objekt bestaat. Het voordeel van ikonische tekens is, dat ze zo "natuurlijk" en onmiddellijk te begrijpen zijn. Ze lijken niet op afspraken te berusten, dus niet "gecodeerd" te zijn, terwijl de overdracht van een boodschap in konventionele tekens wel gecodeerd is. Om begrepen te worden moet de kode waarin de boodschap (in konventionele tekens) vervat is, bijvoorbeeld de taal, bekend zijn.

Op het eerste gezicht is het alsof de beide soorten tekens, ikonische en konventionele, volledig elkaars tegenpool zijn. Lotman (1977: 16) merkt echter terecht op, dat er uiteraard ook bij het gebruik van ikonische tekens sprake is van konventies. Bij een zwart-wit foto ervaren we de afwezigheid van kleuren uit de "werkelijkheid" en het twee-dimensionale niet als een gebrek: we vullen de afbeelding aan, bijna automatisch, op grond van konventie, gewoonte. Wanneer boven een bakkerij een uithangbord met een brood hangt of met de afbeelding van een hoofd met een bakkersmuts, dan is hier inderdaad sprake van een ikonisch teken. Toch zijn in zo'n teken ook konventionele elementen aanwezig: het brood of het bakkershoofd zijn niet echt: er is sprake van een twee-dimensionale afbeelding daarvan. Bovendien is zo'n afbeelding ook kultureel bepaald: in een samenleving waar brood onbekend is of bakkers geen grote witte mutsen dragen zou zo'n teken niet onmiddellijk begrepen worden. Zowel de woordkunst als de beeldende kunsten werken met konventionele en ikonische tekens: een schilderij kan een verhaaltje "vertellen" en een gedicht kan iets "schilderen".

In een literaire tekst spreken we van iconiciteit als er gedeeltelijke overeenkomst bestaat tussen het teken en zijn objekt, als teken en objekt in één of meer opzichten op elkaar lijken, als het teken "in een gelijkenisrelatie met het gedenoteerde objekt kan worden gebracht" (Van Zoest 1978: 105). Het toneelstuk van Dylan Thomas *Under Milk Wood* gaat over het leven van



de bewoners van een dorpje aan de zee, maar deze kleine gesloten samenleving staat tegelijkertijd model voor en lijkt op de menselijke samenleving in het groot, die wordt afgebeeld. Uiteraard berust dit "stemmenspel" zoals Thomas het noemde, ook in hoge mate op konventies (en niet alleen talige).

### *De illusie van werkelijkheid*

Het gaat er in de kunst en de literatuur om op het publiek de "illusie van de werkelijkheid" over te dragen, zoals Lotman het uitdrukt (a.w.: 23vv). Het Woord is van oudsher door volken gezien als een scheppende kracht: wanneer in riten en mythen gesproken wordt, dan is het *echt* zoals het gezegd wordt. In het bijbelse scheppingsverhaal zegt God iets en daarmee schept hij het: het bestaat. Hetzelfde gebeurt in de Tanzaniaanse mythe waarvan ik het begin voorin dit boekje citeerde. Woorden scheppen "werkelijkheid".

De geschiedenis leert ons, dat woorden ook kunnen liegen en onbetrouwbaar zijn: vaak blijken ze de werkelijkheid geweld aan te doen en te "verdraaien". Uit reactie tegen het niet werkelijkheidsgetrouw schrijven van hun voorgangers proberen steeds opnieuw schrijvers de werkelijkheid (zoals zij die zien) beter weer te geven dan vorige generaties schrijvers dat volgens hen deden. De drang om de werkelijkheid te verwoorden en daarmee haar "vast te leggen", is kennelijk een diep menselijke behoefte. *Hoe en of* dat inderdaad mogelijk is, is een vraag waarop vanaf Plato tot aan Mao Tse-tung een antwoord is gezocht door theoretici die zich bezig hielden met de problematiek van de nabootsing van werkelijkheid in de literatuur. Mèt de maatschappelijke en kulturele veranderingen van "de werkelijkheid", verandert ook de literatuur, veranderen dus de konventionele en ikonische tekens van de literaire teksten. Literatuur berust op konventies: we moeten vooraf bepaalde afspraken accepteren, voordat we de werkelijkheid van de kunst kunnen ervaren. Daaraan is dikwijls voorbijgezien. Kunst reproduceert de werkelijkheid niet automatisch, als een spiegel: de beelden uit de werkelijkheid worden in tekens gevangen, de wereld wordt be-teken-d, krijgt eigen betekenis. Emotioneel ervaren we de realiteit in de kunst als "echt", terwijl we rationeel natuurlijk best weten dat het niet om echte mensen en gebeurtenissen gaat in een boek of een film.



In zijn boek *Sémiotique et Esthétique du cinéma*, zet Lotman (1977) onder meer uiteen hoe de strijd tussen waarheid en onwaarheid zich in de kultuurgeschiedenis afspeelt, als een strijd tussen "teksten die kunnen liegen" en "teksten die niet kunnen liegen", bijvoorbeeld in de tegenstelling tussen mythe en geschiedenis of de tegenstelling tussen poëzie (in de zin van literatuur) en dokument. Vooral in de negentiende eeuw staat het dokument (vgl. de verzameling van feitenmateriaal die zo kenmerkend is voor het positivisme) in hoog aanzien. Literatuur moet dan zo dicht mogelijk het dokument benaderen. Schrijvers als Dostoevski en Zola nemen de werkelijkheid serieus. De journalistieke reportage is in die tijd nog "echter". Deze wordt dan weer overtroffen door de fotografie, waarvan de uitvinding nieuwe perspectieven opent voor de "zuivere weergave van de werkelijkheid". De foto is een dokument waarvan de echtheid niet in twijfel wordt getrokken, een tijdlang althans: de fotografie lijkt volslagen objektief, los van fantasie, kunst, literatuur en ideologie — een stuk authenticiteit, de werkelijkheid van het leven zelf. Dan komt de film, de werkelijkheid in beweging. Deze geeft nog meer vertrouwen in de documentaire werkelijkheidswaarde van het nieuwe medium: men heeft de grens bereikt van wat mogelijk was in het exakt weergeven van de werkelijkheid. Dat het ook hier om een illusie van werkelijkheid kan gaan, werd naarmate de film voor artistieke doeleinden werd gebruikt, geleidelijk duidelijker. In wezen is de werkelijkheidsillusie in de film (net als in de literatuur) slechts gebaseerd op het emotionele geloof in de echtheid van het gebeuren bij de toeschouwer (c.q. lezer): hij is ervan overtuigd dat wat hij ziet "echt waar" is. De film heeft grotere mogelijkheden om realistisch — d.i. de illusie van werkelijkheid verschaffend — te werken dan de andere kunsten. Dat neemt niet weg dat het in feite om dezelfde zaak gaat, nl. het omzetten van een keuze van beelden uit de werkelijkheid in tekens. In een kunstwerk heeft de keuze van de tekens en hun onderlinge verbondenheid een bedoeling. Wanneer het regent of onweert, vragen we ons niet (meer) af wat dat betekent. In een literaire tekst of een film komt regen of onweer, een natuurverschijnsel, niet zó maar voor: zoiets heeft een betekenis, bijvoorbeeld kan onweer dreiging uitdrukken en regen een sombere sfeer suggereren. Het voorkomen van bepaalde gebeurtenissen of personages, landschappen, een stad, een huis

etc. is in literatuur of film nooit toevallig. Er zit een bedoeling achter, ze hebben een functie.

Het ruwe "werkelijkheidsmateriaal" wordt artistiek omgewerkt voor gebruik binnen het tekensysteem van film of literatuur. De werkelijkheid wordt bewerkt in de kunst, terwijl de kunst tegelijkertijd probeert de illusie van authenticiteit ten aanzien van de werkelijkheid te bewaren. Ikonische en konventionele tekens werken daarin samen: hoe sterker de analogie tussen de kunst en het leven, hoe onmiddellijker hun gelijkenis zichtbaar wordt, des te scherper dient de kijker of de lezer zich ook de aanwezigheid van de konventie te realiseren, de afspraak dat het hier om fictie gaat. Anders zou hij de film of de tekst niet als kunstwerk waarderen. Kunst vraagt immers van ons, dat we vergeten en tegelijkertijd ook *niet* vergeten dat het om fictie gaat, wanneer een tragische gebeurtenis "zo goed beschreven" of "zo levensecht gespeeld" wordt. (Lotman a.w.: 30, 35).

Kunst bestaat uit twee tegenstrijdige tendenzen, ze wordt geboren uit de spanning die daartussen bestaat: het samensmelten met de werkelijkheid tegenover het specifieke van de artistieke taal, de artistieke uitdrukkingsmogelijkheden en -middelen. Het gevoel van "gelijkenis" dat de lezer ervaart wordt uiteraard bepaald door de omstandigheden, milieu, cultuur, ontwikkeling. Het gevoel, dat het om werkelijkheid gaat, de indruk van "zo is het echt", komt in verschillende tijden, in verschillende culturen en bij verschillende kunstenaars tot stand door middel van uiteenlopende procédés en op grond van konventies. Deze worden maatschappelijk en cultureel bepaald door de gemeenschap waartoe de kunstenaar behoort en de mensen voor wie zijn kunstwerk bedoeld is. Om een voorbeeld te geven: een traditionele houtsnijder in Afrika sprak op een tentoonstelling van moderne Afrikaanse kunst zijn afkeuring uit over een masker met open mond: "Er zou zo een insect naar binnen kunnen vliegen". Het masker is niet *echt* genoeg, want in werkelijkheid zou iemand zijn mond dicht houden ...

### *Waarheid of waarschijnlijkheid*

Het gaat in feite in kunst en literatuur meer om wat *waarschijnlijk* is dan om wat *waar* is. Dit konstateert ook Gérard

Genette in een interessant artikel getiteld "Vraisemblance et motivation" (1968): wat waar is, is lang niet altijd waarschijnlijk in de zin van overtuigend, aanvaardbaar voor het publiek. *Vraisemblance* (wat waarschijnlijk — in de zin van geloofwaardig — is) en *bienséance* (hoe het hoort) gaan steeds samen en worden bepaald door het verwachtingspatroon van het publiek. De visie op de "werkelijkheid" houdt verband met het bestaande waardensysteem. Wat *waarschijnlijk* is, hangt af van de geldende normen in een bepaalde samenleving, in een bepaalde tijd. Dergelijke normen worden stilzwijgend aanvaard en hebben dan ook geen uitleg nodig bij een eigentijds publiek: ze spreken voor zichzelf. Het gedrag van een personage wordt duidelijk bepaald door bestaande, in een groep aanvaarde regels. Zo zal in een feodale maatschappij een knecht of slaaf in de literatuur eigenlijk geen heldenrol kunnen vervullen. In de Renaissance is het tegen de regels een meisje moedig te laten zijn of een geleerde vrouw ten tonele te voeren, wil een werk voor serieus doorgaan. Het duurt eeuwen voordat dergelijke zaken een karakter van waarschijnlijkheid krijgen, in de ogen van het publiek.

In een bepaalde, eigentijdse maatschappelijke kontekst herkent de lezer dikwijls de relatie tussen het gedrag van een personage en het geldende waardensysteem onmiddellijk. In onze tijd zijn de meeste stripverhalen en de onversneden "westerns" daarvan goede voorbeelden: niets in het gedragspatroon laat aan duidelijkheid te wensen over.

In zijn artikel noemt Genette twee uitersten in de literatuur. Aan de ene kant is er het "normaal" functioneren van het verhaal dat de bestaande regels stilzwijgend impliceert — er wordt niets uitgelegd, de lezer wordt geacht de regels te kennen. Aan de andere kant staan alle werken die zich hebben losgemaakt van de gangbare regels en het verwachtingspatroon van het publiek. In beide uiterste gevallen hoeft niets te worden uitgelegd. Tussen het respektoren van wat als werkelijkheid aanvaardbaar is (dus waarschijnlijk en zoals het hoort) en het opzettelijk overtreden van de regels (doorbreken van de bestaande normen), ligt een breed overgangsterrein van literatuur waarbij de waarschijnlijkheid min of meer gemotiveerd wordt, d.w.z. tot stand komt door motivatie of uitleg. De definitie van *waarschijnlijk* zou kunnen zijn het respekt voor de norm, zoals dat impliciet bestaat in het verhaal, zwijgend

overeengekomen tussen schrijver en lezer. *Onwaarschijnlijk*, ongeloofwaardig, extravagant, is dan gedrag (en literair werk) als het volgens geen enkele bestaande regel te verklaren is.

De waarschijnlijkheid in een verhaal wordt opgebouwd volgens bestaande konventies. Doordat dergelijke konventies geen aparte uitleg vereisen in het verhaal, lopen ze niet het gevaar afbreuk te doen aan de eenheid van het literaire werk. Volgens Genette leveren impliciete motivaties winst op voor het verhaal.

Daarnaast is er het verhaal dat alle regels expres doorbreekt en ook geen enkele uitleg daaromtrent verschaft: de illusie van werkelijkheid wordt opzettelijk verwaarloosd. In een verhelderende voetnoot geeft Genette van elke mogelijkheid een voorbeeld:

- a. het *waarschijnlijke* verhaal: de markiezin vroeg om haar rijtuig en ging uit rijden.
- b. het *gemotiveerde* verhaal: de markiezin vroeg om haar rijtuig en ging naar bed, want ze was erg grillig.
- c. het *arbitraire* verhaal: de markiezin vroeg om haar rijtuig en ging naar bed.

Formeel, aldus Genette, is er geen verschil tussen a. en c. Het verschil tussen een *waarschijnlijk* en een *arbitrair* verhaal hangt af van criteria buiten de tekst. Deze zijn, al naar gelang de tijd en de plaats, veranderlijk. Elke *waarschijnlijke* tekst kan *arbitrair* worden en omgekeerd (ibid.: 21). Ik ben uitvoerig op dit artikel ingegaan, omdat het zo duidelijk het veranderlijke karakter laat zien van wat in de literatuur ervaren wordt als weergave van de werkelijkheid.

Elke tekst kan pas funktioneren in het communicatieproces, wanneer hij door de lezer als boodschap wordt ontvangen en begrepen. De lezer deelt nooit alle ervaringen van de schrijver. Ze leven in een althans gedeeltelijk verschillende maatschappelijke werkelijkheid. Wanneer de lezer erin slaagt de door de auteur gekreëerde werkelijkheid als zijn eigen werkelijkheid te (h)erkennen, dan is de schrijver geslaagd in zijn poging tot communicatie. Voor het beoordelen van het al of niet realistische karakter van konkrete literaire teksten is de receptie (de ontvangst) daarvan door de lezer doorslaggevend. De tekst is meer of minder realistisch in de mate waarin deze in overeenstemming met het verwachtingspatroon van de dagelijkse levenservaring kan worden gebracht, dat wil zeggen waar-

schijnlijk is voor de lezer. Vandaar dat teksten steeds slechts voor bepaalde mensen in een bepaalde tijd en onder bepaalde omstandigheden realistische teksten zijn (vgl. Powroslo 1976: 84, 86).

### *De term realisme*

Het wordt steeds ingewikkelder. Vooral als we ook nog kijken naar de manier waarop de term realisme te pas en te onpas op literatuur is toegepast, zoals Grant (1970: 1) aantoonst in een interessante opsomming van verzamelde realismen: "kritisch realisme, durationeel realisme, dynamisch realisme, extern realisme, fantastisch realisme, formeel realisme, naïef realisme, rationeel realisme, naturalistisch realisme, objectief realisme, optimistisch realisme, pessimistisch realisme, plastisch realisme, poëtisch realisme, psychologisch realisme, alledaags realisme, romantisch realisme, satirisch realisme, socialistisch realisme, subjectief realisme, supersubjectief realisme, visio-nair realisme". Grant zelf onderscheidt in zijn boekje bewust realisme en nauwgezet realisme. Er wordt soms ook gesproken van sociaal realisme (bijvoorbeeld door de Afrikaanse schrijver Sembène Ousmane), van tragisch realisme (Orr 1977) of van deskriptief realisme (Hamon 1973).

Er zijn vele pogingen ondernomen om realisme te definiëren. Sinds Plato is er al gediskussieerd over het waarheidsgehalte van literatuur en sinds Aristoteles over literatuur als nabootsing of *mimesis* van de werkelijkheid, de "natuur".

In grote lijnen kan men onderscheid maken tussen twee bestaande realisme-opvattingen, die allebei aanhangers en tegenstanders hebben:

1. Het realisme als periode-begrip, zoals dat onder meer wordt verdedigd door onderzoekers als Weliek (1963), Demetz (1967) en Preisendanz (1977): zij willen het gebruik van de term realisme reserveren voor de periode van het realisme in de negentiende eeuw in Europa.

2. Het realisme als een algemeen begrip, zoals dat wordt opgevat door Auerbach (1946), Hamon (1973), Watt (1957) en anderen. Watt noemt dit algemene realisme *formal realism*, Philippe Hamon spreekt van *réalisme descriptif*.

Weliek (1963) is een van de aanhangers van het realisme als periode-begrip. Onder een periode-begrip of -concept verstaat

hij een "regulerend concept, een normensysteem dat een bepaalde tijd beheerst" (p. 225). De opkomst en het verval van een periode kunnen worden vastgesteld door het betreffende systeem af te zetten tegen de normen van de perioden die eraan voorafgaan en erop volgen. Hoewel het gebruik van de term realisme al in de filosofie werd gebruikt in de Middeleeuwen, is de toepassing ervan op de literatuur relatief recent. Wellek vindt er de eerste sporen van terug in Duitsland bij Schelling, Schiller en Friedrich Schlegel rond 1800. In Frankrijk wordt de term konkreet in verband gebracht met literatuur in 1826 in de *Mercure français*. In de tweede helft van de negentiende eeuw ontstaat in Frankrijk de stroming van het realisme, die een eigen theorie schept over de werkelijkheidsgetrouwe weergave van de "natuur". In Engeland bestond nauwelijks een echte realistische beweging: wel worden "realistische criteria zoals waarheidsgetrouwe waarneming en schildering van gangbare gebeurtenissen, personages en milieus" algemeen aanvaard in de Victoriaanse romankritiek (Wellek (1963: 229). Wellek's definitie brengt ons nog niet veel verder. Hij noemt realisme — opgevat als periode-begrip en beperkt tot de negentiende eeuw — "de objectieve weergave van de eigentijdse maatschappelijke werkelijkheid" (ibid.: 253). Wellek's definitie, zijn omschrijving van realistische personages als "sociale typen" en het "omvattend vertellen" zijn als realisme-kenmerken ook te vinden bij Demetz, in diens artikel "Zur Definition des Realismus". Hij heeft dezelfde opvatting als Wellek, nl. dat realisme als periode-begrip moet worden beschouwd. Anderzijds zijn bepaalde observaties van Demetz eveneens te vinden bij Philippe Hamon (1973) die het standpunt van het algemene realisme-begrip verdedigt. Ik kom hierop terug in hoofdstuk V. Sinds Auerbach's *Mimesis* verscheen in 1946, zijn er telkens weer onderzoekers geweest die tegenover het realisme als periode-begrip een realisme-opvatting stelden die uitgaat van realisme als een algemeen en duurzaam kenmerk van de literaire traditie in Europa. Zo'n algemeen realisme-begrip zou eveneens moeten kunnen worden toegepast op literatuur buiten Europa. Dit laatste brengt voor de Europese lezer extra problemen met zich mee, wanneer hij de kontekst waarin die literatuur is ontstaan niet grondig kent. Dezelfde moeilijkheid doet zich overigens ook voor, zij het misschien in mindere mate, wanneer het literatuur uit het verleden van de eigen kultuur betreft.



Levin (1951) pleit voor een ruime realisme-definitie, omdat de werkelijkheidservaring en de criteria die beslissen over wat waarschijnlijk is volgens een bepaald verwachtingspatroon afhangen van de lezer. Ook Watt (1957) is op zoek naar algemeen geldende realisme-kriteria. Beiden komen daar nog niet erg ver mee.

Natuurlijk mag hier niet onvermeld blijven de overzichtsstudie van Kohl *Realismus: Theorie und Geschichte* (1977). Aan het eind van zijn boek komt Kohl to een algemeen realisme-begrip, waarin hij twee verschillende uitgangspunten onderscheidt:

1. Een realisme waarin de schrijver er vanuitgaat dat de wereld op een bepaalde zin en ordening gebaseerd is en dat het er om gaat die te leren kennen. Deze gedachte bleef in Europa tot in de negentiende eeuw onwankelbaar bestaan. Daarop berust de praktijk van het werkelijkheidsgetrouw schrijven, een konstruktie van waarheid met literaire middelen, waardoor het mogelijk is kennis omtrent de werkelijkheid te verkrijgen.

2. Realisme als methode om door bestaande "mythen" en normen heen te breken teneinde de werkelijkheid te registreren op een nieuwe manier. De bestaande traditionele voorstelling van wat werkelijkheid is wordt daarmee vernietigd. In beide gevallen is, volgens Kohl, realistische literatuur uitsluitend te definiëren op grond van wat de afzonderlijke auteur onder realiteit verstaat (a.w.: 14, 228).

In het volgende hoofdstuk wordt in het kort uiteengezet hoe door de eeuwen heen in Europa is gedacht en getheoretiseerd over het mimesis-vraagstuk, de nabootsing van de werkelijkheid ofwel de "natuur" in de literatuur. Hoofdstuk III gaat over het realisme in de negentiende eeuw, omdat de term dan een eigen betekenis krijgt voor de literatuur: voor het eerst wordt realisme in die tijd als een literair-esthetisch concept gehanteerd. Zoals gezegd, worden in hoofdstuk IV verschillende aspecten van het socialistisch realisme belicht.

Tenslotte wordt in hoofdstuk V een poging gedaan om het realisme te definiëren als schrijfwijze. Daarbij wordt onder meer ingegaan op Philippe Hamon's artikel "Un discours contraint" (1973), dat handelt over de mogelijkheden van wat hij deskriptief realisme noemt. Hamon benadert het realisme vanuit de lezer. Dit i.t.t. Kohl die de positie van de auteur

bepalend vindt. Beiden wijzen het realisme als periode-concept als te beperkt van de hand.

Wanneer we op zoek gaan naar de werkelijkheidsillusie in literatuur, dan dienen zowel thema's als technieken onderzocht te worden. Door de geschiedenis van de literatuur heen, variëren de middelen om een illusie van werkelijkheid te scheppen. De realistische schrijver wil bestaande normen doorbreken voorzover deze het weergeven van wat volgens hem werkelijkheid is, in de weg lijken te staan. De thema's en technieken die daartoe in een bepaalde tijd gebruikt worden zullen voor het realisme van die tijd kenmerkend zijn. Bestaan er eigenlijk wel "blijvende" realisme-kenmerken? We zullen proberen na te gaan in hoeverre realisme in algemene termen kan worden beschreven, los van de specifieke historische en kulturele situatie waarin het zich onvermoeibaar in de literatuur manifesteert.



## II. Over de relatie van literatuur en werkelijkheid: Oudheid, Middeleeuwen, Renaissance, Klassicisme

Het Griekse woord *mimesis* betekent: 1. (het) "navolgen", "nabootsen"; 2. "voorstelling", "afbeelding". De mimesis-theorie in de kunst ziet artistieke expressie als een nabootsing of imitatie van elementen uit de "werkelijkheid". De term *mimesis* is afgeleid van *mimos*, de "nabootser" of "toneelspeeler"; dit woord heeft ook de inhoud van mime als literair genre, nl. het genre van de klucht die in de Oudheid taferelen uit het dagelijks leven uitbeelde.

De mimesis-theorie gaat er vanuit, dat de kunst in staat is de werkelijkheid na te bootsen. Werkelijkheid is een problematisch begrip, zoals we zagen. Dat was lang geleden ook al zo. Alle voorsokratische denkers zochten naar "het Zijnde". Zo was bijvoorbeeld voor Thales van Milete water ("het vloeibare") de oorsprong of het principe van alle dingen. Voor Heraclitus was vuur het oer-element. Na hen zoekt ook Plato naar het Zijnde, naar "wat er is", maar het gaat hem minder om de dingen dan om de begrippen, de Ideeën. In plaats van de natuur, zoals die bij de Voorsokratici centraal stond, vestigt Plato de aandacht op de mens en zijn denken. Om de betekenis van de dingen te vatten, moet de mens doordringen tot de eigenlijke werkelijkheid, die van de Ideeën.

### *Plato*

In de ogen van Plato is de konkrete wereld niet meer dan een kopie van de echte werkelijkheid. De ervaringswerkelijkheid van elke dag bestaat niet op zichzelf, maar verwijst naar een andere wereld die buiten de konkrete, zichtbare dingen bestaat. Deze onzichtbare wereld van de Ideeën geeft zin en richting aan de zichtbare werkelijkheid.

De werkelijkheid van de dingen (de verschijnselen) is per de-

finitie onvolmaakt, minderwaardig ten opzichte van de Ideeën. De dingen veranderen voortdurend, de Ideeën zijn eeuwig, onveranderlijk. Er bestaat een scheiding tussen de wereld van de Ideeën en de wereld van de dingen, zoals die zich aan ons voordoen.

Als nu de dingen uit onze ervaringswereld niet meer dan gebrekkige afbeeldingen van de werkelijke Ideeën kunnen zijn, wat kan dan de rol van de kunstenaar zijn in deze Ideeënleer? Plato heeft nooit een kunsttheorie opgesteld. Zijn opvallend negatieve opvattingen over literatuur brengt hij naar voren in dialogen die eigenlijk gewijd zijn aan andere onderwerpen, zoals ethiek, metafysica, politiek of opvoedkunde. Zoals bekend, wilde Plato dichters, literatuur en kunst niet toelaten in zijn Ideaal-Staat, omdat ze politiek geen enkel nut hadden volgens hem en een verkeerde invloed zouden kunnen hebben op de bijzondere deugden die de bewoners van zijn Staat zouden kenmerken.

Plato's grootste bezwaar tegen kunst en literatuur is gebaseerd op de mimesis-theorie. Op grond van zijn Ideeënleer redeneert hij als volgt: de kunstenaar beeldt de werkelijkheid af – werkelijkheid in de zin van voorwerpen, verschijnselen, situaties uit de hem omringende wereld. In de literatuur probeert de dichter het leven precies zo na te bootsen als het is. Dit keurt Plato af, want volgens zijn theorie is al het bestaande uit onze ervaringswereld niet meer dan een onvolmaakte afbeelding van de volmaakte wereld van de Ideeën. De kunstenaar of dichter kan alleen maar inferieur werk verrichten, omdat hij niet verder komt dan het afbeelden van afbeeldingen (de zintuiglijke werkelijkheid) van de Ideeën, zoals Plato uiteenzet in de *Politeia*. De mimesis, de nabootsing door de kunstenaar is daarmee verder verwijderd van de waarheid dan de bestaande werkelijkheid zoals die zich aan ons voordoet. De kunst behoort tot de derde (= laagste) categorie, die een afbeelding is van de tweede (de konkrete werkelijkheid). De derde categorie bevat, behalve de kunst, ook spiegelbeelden, zoals die zichtbaar zijn in water en spiegels, en schaduwen.

Ter illustratie van zijn kunstopvattingen, komt Plato in de *Politeia* met het voorbeeld van de drie bedden: er zijn eigenlijk drie bedden, nl. 1. het Idee "bed" (het wezen van het bed) zoals het door God is gekreëerd; 2. het bed zoals het door de timmerman is gemaakt; 3. het bed zoals het op een schilderij

voorkomt. De schilder is alleen maar de imitator van wat de beide anderen gemaakt hebben. Ditzelfde geldt voor de dichter die net als alle andere "nabootsers" niet anders doet dan het namaken van wat al bestaat in Idee en afspiegeling (vgl. Abrams 1976: 8).

Volgens Plato doet de poëzie bovendien een beroep op het niet-rationele (en dus lagere) deel van de menselijke natuur, waardoor zij deze lagere aspecten in de menselijke geest versterkt ten koste van de rede. Ook is hij van mening dat de poëzie een slechte morele invloed heeft. Vandaar dat hij de dichter weert uit zijn ideale republiek. Dichters worden zelfs met krankzinnigen vergeleken, als mensen die alleen maar in dolle waanzin reproduceren wat de Muze ze influistert. Anderzijds zegt hij elders dat de dichterlijke inspiratie soms ook de ziel goddelijk kan bevrijden van het juk van gewoonte en konventie (Dorsch 1975: 13).

Toch bestaat er ook "goede kunst", volgens Plato, dat is kunst waarin niet alleen de nabootsing zo volmaakt mogelijk is, maar ook het nagebootste object zelf al een voorbeeld van schoonheid is. Dat is dan toch een beperkte waardering voor de kunst zoals die in Plato's *Wetten* naar voren wordt gebracht. In het algemeen echter handhaaft Plato zijn negatieve houding t.a.v. de kunst, omdat hij die alleen toetst aan het criterium van de hogere Ideeën. De gedachte aan een mogelijk scheppend element in de kunst past niet in zijn Ideeënleer noch in zijn mimesis-theorie.

Er is veelvuldig gediskussieerd over de vraag of Plato misschien toch onderscheid heeft willen maken tussen echte en onechte nabootsing. De meeste dichters, schilders en andere kunstenaars kunnen alleen maar de afbeeldingen van de Ideeën nabootsen en deze zijn dan noodzakelijkerwijs "derderangs". Misschien echter sloot Plato niet het bestaan uit van een imitatieve kunst in positieve zin, nl. een kunst die rechtstreeks naar de "ideale wereld" zou verwijzen, de wereld van de Ideeën. Een dergelijke kunst zou er toe kunnen bijdragen de wereld van de Ideeën zichtbaar te maken (vgl. Kohl 1977: 22-24). De vraag blijft dan evenwel bestaan in hoeverre in deze kunst nog van nabootsing sprake is.

Bij Plato staat de filosoof zeer veel hoger genoteerd dan de dichter. Als de dichter al eens een moment van inzicht heeft, dan blijft het bij Plato toch duidelijk dat de filosofie de weg

baant naar het inzicht in de wereld van de Ideeën. Kunst wordt door hem steeds naar filosofische maatstaven beoordeeld. Terecht merkt Verdenius (1949: 22v) op, dat Plato de eigen aard van de artistieke expressie niet heeft onderkend.

### *Aristoteles*

De *Poetica* van Aristoteles wordt wel gezien als een antwoord op Plato's literatuur-opvatting. Hoewel Plato nergens met name door hem wordt genoemd, lijken Aristoteles' argumenten in de *Poetica* meer dan eens een kommentaar te bevatten op uitspraken van zijn leermeester. Zo beweert Plato, dat de waarde van poëzie afhangt van de levensechtheid ervan (deze ontstaat door nabootsing) en niet door het genoegen dat zij (de lezer) verschaft. Volgens Aristoteles is de juiste imitatie op zichzelf al een bron van genoegen. Waar Plato zegt, dat het objekt van mimesis mooi moet zijn, merkt Aristoteles op, dat de imitatie van lelijke dingen niettemin tot schoonheid kan leiden in de kunst. Tegenover Plato's bezwaar tegen de poëzie, omdat zij emoties zou opwekken — die nu eenmaal beheerst moeten worden — stelt Aristoteles, dat de emoties (die inderdaad door de poëzie worden opgeroepen) op deze wijze worden losgemaakt, zodat hun werking afneemt. Plato, zagen we, was van mening, dat poëzie niets anders is dan de afbeelding van een afbeelding van de Idee, waardoor ze altijd ver verwijderd blijft van de waarheid. In de *Poetica* antwoordt Aristoteles, dat het in de poëtische behandeling van een onderwerp gaat om universele waarheden en niet om zuiver feitelijke waarheden, zoals de historische benadering vereist. Hij vindt daarom de poëtische benadering waardevoller dan de historische (Dorsch 1975: 17-18).

Evenals Plato ziet Aristoteles kunst als mimesis. Hij bestrijdt evenwel de opvatting van zijn leermeester, dat de Ideeën op zichzelf zouden bestaan (los van de afzonderlijke dingen) en dat de dingen zoals ze zich aan ons voordoen slechts afgietsels zouden kunnen zijn van de oorspronkelijke ideale oervormen, niet meer dan schaduwen van de Ideeën.

Volgens Aristoteles bestaat het ding zelf, heeft het deel aan het Zijnde: de dingen zijn niet alleen materie maar ook vorm. De vorm bepaalt mede het wezen van de dingen. De werkelijkheid van de dingen zoals ze zich aan ons voordoen, verschaft ons

inzicht over het wezen van de dingen. Het eigenlijke wezen van de dingen is "als vorm inherent aan de materie zelf" (vgl. Kohl 1977: 29) en behoort niet tot het rijk van de Ideeën waaraan Plato prioriteit had toegekend. Volgens Aristoteles' leer, streeft alle materie ernaar haar in potentie aanwezige vorm, haar eigen werkelijkheid te realiseren. Een voorbeeld daarvan is de levende plant: deze ontwikkelt zich uit een zaad volgens een onzichtbare wet. De plant verwezenlijkt concreet wat als mogelijkheid in de kiem aanwezig was. Zo dient ook de dichter het teleologisch principe te hanteren bij het nabootsend modelleren van de werkelijkheid.

Het is duidelijk, dat Aristoteles aan de mimesis een hogere waarde toekent dan Plato. De artistieke nabootsing kan nl. het Zijnde, de werkelijkheid, dichterbij brengen. De dichter moet teleologisch tewerk gaan, dwz. hij moet bij het modellerend nabootsen van de werkelijkheid het doel en de vervolmaking daarvan laten zien aan de hand van het ontwikkelingsproces. Denk aan het voorbeeld van het zaad en de plant. Deze opvatting doet al sterk denken aan bepaalde ideeën die in het socialistisch realisme meespelen. De paradox is dezelfde (vgl. Kohl o.c.: 30): mimesis beeldt geen zuivere ideeën af, maar vormt ook geen getrouwe afspiegeling van de werkelijkheid: het is de werkelijkheid in ontwikkeling die teleologisch bepaald is (vgl. hfdst. IV).

Bij Aristoteles is de konkrete werkelijkheid het uitgangspunt van de artistieke creativiteit geworden: de mimesis heeft tot taak het wezen van de werkelijkheid af te beelden. Daarbij hoeft de kunstenaar zich niet tot het schone te beperken. Ook het mislukte, gebrekkige of verkeerde hoort erbij, volgens Aristoteles — een gedachte die niet alleen Plato heeft afgewezen, maar ook tal van andere critici na hem. Men denke aan de reacties van protest die bijvoorbeeld in de negentiende eeuw realisme en naturalisme hebben opgeroepen.

In de artistieke afbeelding gaat het erom door middel van een aan de kunst eigen werkwijze inzicht te verschaffen in de werkelijkheid. In de nabootsing speelt ook de creativiteit een rol. In hoofdstuk 23 van zijn *Poetica* geeft Aristoteles aan welke regels voor het epos moeten gelden. Hij wijst erop dat net als de tragedie ook het epos een goed opgebouwde plot moet hebben: één enkele complete handeling met een begin, een middenstuk en een einde, zodat het gedicht als een compleet organisme een



geheel eigen soort genoeg verschaft aan de lezer of luisteraar. Epische poëzie moet niet worden opgebouwd zoals gewone geschiedenis pleegt te verlopen. In dit genre is wel degelijk sprake van een eigen opbouw, een konstruktie van "werkelijkheid", in Aristoteles' visie op literatuur, zoals bijvoorbeeld duidelijk blijkt uit zijn verhandeling over zowel het epos als de tragedie. De dichter selekteert de gebeurtenissen uit de werkelijkheid, hij brengt ze bijeen en verwerkt ze in een artistieke structuur. Dat betekent niet, dat daarmee het mimesis-principe niet langer van kracht zou zijn. Het houdt wél in, dat er een gekoncentreerde versie van de werkelijkheid tot stand dient te komen in de kunst. Er is niets overbodig in de artistieke structuur

"precies zoals in de andere mimetische kunsten elke afzonderlijke afbeelding de afbeelding van een enkel voorwerp is, zo moet ook de plot van een toneelstuk, als de afbeelding van een handeling, deze handeling als één volledig geheel aanbieden; de verschillende gebeurtenissen moeten zó worden geordend, dat bij weglating van één ervan of bij een verandering in de volgorde het effect van volledigheid ernstig wordt aangetast. Want als de aanwezigheid of afwezigheid van een element geen duidelijk verschil maakt, dan is dat element niet werkelijk deel van het geheel" (a.w.: 43).

De dichter (*poiètès*) is een maker, zijn gedicht een maaksel; de beide Griekse termen daarvoor zijn afgeleid van het werkwoord *poiein*, "maken", "doen". Het gedicht is een konstruktie, de tragedie-dichter is de maker van *plots*. De menselijke natuur staat centraal in de Griekse kunst. De dichter kiest en vormt de gekozen materie om tot een zinvol geheel in de richting van het doel, nl. het kennen van de zinvolle samenhang van het menselijk bestaan. Het gaat om de mens die bezig is zijn mogelijkheden te verwerken. Aristoteles geeft aan het mimesis-begrip een nieuwe richting: kunst is geen simpele spiegel, het is een structuur die tot stand komt door de interpreterende visie van de kunstenaar.

Plato en Aristoteles waren beiden van mening, dat poëzie, literatuur, op een bepaalde manier imitatie is, "een soort mimetische kennis". Het sprak voor hen vanzelf, dat literatuur met de werkelijkheid in verbinding moet staan. De "nagelbootste natuur" was m.n. de menselijke natuur, "waarbij de rest van de wereld alleen geacht werd betekenis te hebben als een kontekst van het menselijk leven".

De geringe plaats die Plato aan de poëzie toekende, werd een relatief belangrijke plaats in het denken van Aristoteles, wiens visie op de mimesis veel verder ging dan die van Plato. Dat komt vooral door de invoering van het begrip *structuur*. Else (1957: 322) stelt in dit verband de vraag die we met betrekking tot het realisme steeds opnieuw zullen moeten stellen, nl. hoe, op welke manier is kunst imitatief? Er bestaat immers een schijnbare tegenstrijdigheid tussen de dichter als *imitator* en als *maker*:

"Aristoteles heeft de inhoud van een concept dat oorspronkelijk een getrouw *kopiëren* van bestaande dingen betekende, ontwikkeld en veranderd, zodat het een *scheppen* van dingen betekende die nooit bestaan hebben, of waarvan het bestaan, als ze bestaan hebben, bijkomstig is in het dichterslijk scheppingsproces".

Aristoteles' mimesis-opvatting is alleen te begrijpen als het eindprodukt van een lange, geleidelijke ontwikkeling, waarin ook Plato's Ideeënleer stellig een plaats heeft. Zonder deze leer zou Aristoteles' mimesis-gebruik zelfs onbestaanbaar zijn, volgens Else. Toch heeft Aristoteles met Plato eigenlijk alleen het gebruik van de term gemeen. De betekenis ervan is bij beiden totaal verschillend.

In hoeverre is Aristoteles' mimesis-begrip nu realistisch? Boyd (1968: 24-25) geeft daarop het volgende antwoord: de betekenis van een gedicht is voor Aristoteles

"realistisch in die zin, dat het een menselijke handeling bekomentarieert, die boven het oppervlak van het leven uitgaat; dit commentaar lijkt in bepaalde opzichten op zijn filosofisch realisme. 'Realisme' in deze betekenis heeft waarde als literair referentiekader, ondanks de tendens die sinds de negentiende eeuw bestaat om het woord vrijwel uitsluitend toe te passen op literatuur die grotendeels werkt met technieken welke verwant zijn met de fotografische benadering. Deze staat ver af van Aristoteles' realisme-opvatting. In zijn ogen is de dichter op zoek naar menselijke handelen waarvan de betekenis (...) uiteindelijk nader bepaald wordt door het doel ervan (...). In het gedicht volgt het modelleren en vormgeven het patroon van waarschijnlijkheid of noodzakelijkheid".

In de poëzie (in de zin van literatuur) voegt het menselijk leven zich naar de structurele eisen van de dichter (schrijver). Aristoteles' *Poetica* blijft lange tijd de enige bijdrage tot een theorie van realisme in de kunst:

"Dat mimesis, uitgaande van de ervaringswerkelijkheid, een zinvolle structurering van de werkelijkheid tot stand dient te brengen en dat daarmee de kunst een eigen wereld moet scheppen; dat in een dergelijke mimetische kunst lering en vermaak te vinden zijn en dat de kunst een eigen kenniswaarde heeft — het zijn punten die in de latere realisme-discussies steeds weer naar voren komen" (Kohl 1977: 39).

### *Middeleeuwen*

In de christelijke Middeleeuwen was Aristoteles' *Poetica* vrijwel onbekend. Over de verhouding van literatuur en werkelijkheid werd in die tijd weinig getheoretiseerd. In het Middeleeuwse mensbeeld ligt de nadruk op de verhouding tot het bovennatuurlijke (God, hemel, hel). Het aardse bestaan is een voorbode van het eeuwige leven. In de literatuur wordt in die tijd veelvuldig gebruik gemaakt van de allegorie, die in het denken een belangrijke functie vervult. Een bekend voorbeeld daarvan vormt de *Roman de la Rose* van Guillaume de Lorris en Jean de Meung.

Kunst is in de Middeleeuwen vrijwel altijd toegepaste kunst: het doel is belangrijker dan de mogelijke schoonheidswaarde, zoals ook Huizinga opmerkt in zijn bekende *Herfsttij der Middeleeuwen* (1957: hfdst. XVIII).

Over realisme is in de Middeleeuwen veel gediskussieerd. Het ging daarbij echter om een *filosofische* discussie, die met literatuurtheorie als zodanig weinig te maken heeft en dus eigenlijk buiten onze probleemstelling valt. Het gaat in het kort om de vraag naar de aard van de begrippen of ideeën. Daaraan had Plato een werkelijk bestaan toegeschreven, terwijl Aristoteles aan de dingen zelf bestaan toekende naast de begrippen, zoals we hierboven zagen. De realisten in de Middeleeuwen leerden, dat de *begrippen* werkelijk bestaan, op zichzelf. Daartegenover stonden de nominalisten: volgens hen bestaan de begrippen niet als zodanig. Alleen de dingen bestaan echt en zijn werkelijk. We geven een aantal dingen éénzelfde naam (*nomen* in het Latijn) en deze naam is dan het begrip. Begrippen zijn dus volgens de nominalisten niets anders dan namen, woorden, klanken, die als teken gebruikt worden om de werkelijk bestaande dingen te benoemen (vgl. bijv. Casimir 1920: 204v). Dit Middeleeuwse realisme heeft met de illusie van werkelijkheid in de literatuur niets anders dan de naam gemeen.



Het spreekt vanzelf dat de Middeleeuwse literatuur niet onder één noemer te brengen is, en zeker niet onder een realistische noemer. In zijn bekende boek *Mimesis* (1946) noemt Auerbach wel een deel van deze literatuur realistisch, al preciseert hij eigenlijk nergens zijn realisme-begrip zo, dat het maar voor één uitleg vatbaar is. Hij spreekt onder meer over een hoofds realisme (a.w.: 115), vanwege de beschrijvingen in "romans" als die van Chrétien de Troyes. Anderzijds ontzegt hij deze romans ook weer een realistisch karakter, omdat het verhalen zijn die alleen over de heersende klasse gaan. Bovendien komen er ook teveel sprookjes-elementen in voor om van realisme te kunnen spreken (a.w.: 116vv).

Auerbach benadert het realisme in de Middeleeuwen ook volgens een ander criterium, en wel in verband met de christelijke kunst. De christelijke Middeleeuwen vormen een tijdperk, waarin van realisme volgens hem sprake is, doordat de literatuur die zich baseert op de bijbelse boodschap, afwijkt van de theorie van de "scheiding van de stijlen", een gedachte die uit de Oudheid dateert. Deze gaat ervan uit, dat er een sublieme, verheven stijl (*sermo gravis* of *sublimis*) bestaat naast een lage stijl (*sermo remissus* of *humilis*). Deze beide stijlen dienen gescheiden te worden (a.w.: 132).

In de werkelijkheid van het christendom, aldus Auerbach, gaan de verheven en de lage stijl hand in hand, speciaal in de figuur van Christus; in zijn menswording en lijden worden *sublimitas* en *humilitas* op frappante wijze verenigd. Tragiek, het verhevende, het ernstige, wordt verbonden met het alledaagse en dat is dan realisme zowel naar stijl als naar inhoud (a.w.: 135).

Het alledaagse, het werkelijke is een wezenlijk element van de Middeleeuwse christelijke kunst. Vooral in het christelijk toneel komt dat tot uiting, naar Auerbach meent, omdat hierbij de toeschouwer niet, zoals in de ridderroman, wordt weggevoerd van de werkelijkheid van het leven van de eigen klasse naar een wereld van sprookjes en avonturen. Hier is een beweging gaande in tegenovergestelde richting, nl. vanuit legende en figuurlijke interpretatie naar het leven in de eigentijdse werkelijkheid. Auerbach (a.w.: 138vv) citeert en analyseert een passage uit het christelijke spel van Adam en Eva. De dialogen zoals die voorkomen in het spel tussen man en vrouw of tussen de vrouw en haar verleider zijn geschreven in de gewone kon-

versatietaal uit het dagelijks leven. Dit neemt niet weg dat het toch een heel ander genre is dan de klucht (die zich ook van alledaagse taal bedient), omdat het onderwerp serieus, problematisch is.

De klucht ligt meer in de lijn van de klassieke *mimos*, waarin het gaat om de kritische nabootsing van het leven van de gewone mensen als typen of vertegenwoordigers van een groep, beroep of stand (bijvoorbeeld de jaloerse echtgenoot, de boer, de herbergier enz.). Auerbach spreekt in dit verband van populair realisme.

De christelijke literatuur is eigenlijk gericht op de relatie met God. Auerbach spreekt niet over de volkskluchten, "omdat het realisme daarvan binnen de grenzen van het komische en probleemloze blijft" (ibid.: 139). Opnieuw blijkt daaruit, dat hij met het begrip realisme goochelt op een weinig systematische manier. Met Kohl (a.w.: 44) kan men zich net zo goed afvragen in hoeverre van realisme wel sprake kan zijn, als de blik op de werkelijkheid bepaald wordt vanuit een godsdienstig perspectief en

"of er misschien niet beter alleen dan van realisme gesproken kan worden, wanneer de metafysische verwijzing met betrekking tot de werkelijkheidswaargave (gedeeltelijk) 'vergeten' wordt en deze werkelijkheid daarmee een eigen recht van bestaan verwerft".

Misschien is het goed hier nog op te merken, dat in het geheel van de Middeleeuwse literatuur de bestaande maatschappelijke structuur nergens kritisch wordt geanalyseerd. De literatuur is in het algemeen in die tijd maatschappijbevestigend, zij lijkt zich aan te passen bij de bestaande verhoudingen (vgl. Fügen 1964: 121vv).

### *Renaissance*

Het begin van de Renaissance — in Italië al in de veertiende eeuw — is op te vatten als de herleving van de belangstelling voor de Oudheid. De bewondering voor de klassieke schrijvers maakt dat hun werk normbepalend wordt voor de Renaissance-literatuur.

Aristoteles wordt herontdekt en een Latijnse editie van zijn werk verschijnt in 1498, gevolgd door verschillende andere. Ook de ideeën van Horatius en diens *Ars poetica* zijn zeer

invloedrijk. Dikwijls blijken de ideeën van Aristoteles en die van Horatius met elkaar te worden vermengd.

Aristoteles' idee van de kunst als *mimesis* wordt algemeen aanvaard. Niet wat er echt gebeurt, maar wat zou kunnen gebeuren is van belang in de literatuur. Wat in potentie aanwezig is in de handeling, wat de handeling bepaalt naar zijn eigen aard, daar gaat het om. In een dergelijke redenering doet natuurlijk het begrip *waarschijnlijkheid* zijn intrede, waarover we al in hoofdstuk I spraken. In de literatuur is de waarschijnlijkheid essentieel en van meer belang dan de ware feiten, terwijl het in de geschiedenis om de (toevallige) feiten gaat. In zijn essay "Renaissance en Realisme" bestrijdt Huizinga (1929) de opvatting van Burckhardt als zouden realisme en Renaissance hand in hand gaan. Niet elke realistische kunstuiting kan volgens de schrijver van de *Herstij* worden gezien als een begin of aankondiging van de Renaissance. Huizinga onderscheidt in de literatuur naast een esthetisch ook een ethisch moment, een "boodschap", bijvoorbeeld in de ascetische literatuur, waarin de beschrijving van lichamelijk schoon alleen bedoeld is "om afschuw en walging op te wekken" (Huizinga 1929: 279).

Wat betreft de esthetische faktor in het realisme onderscheidt Huizinga al een deskriptief realisme naast een emfatisch realisme (ofwel een nabootsend naast een suggestief realisme). De tegenstelling tussen het nabootsende en het suggestieve realisme is niet absoluut, omdat ook het eerste in wezen altijd op basis van selectie werkt (ibid.: 280). Huizinga citeert fragmenten uit de oud-IJslandse en de oud-Arabische overlevering als voorbeelden van "een krachtig litterair realisme", om aan de hand daarvan duidelijk te maken dat dit soort literatuur ontbreekt in de Middeleeuwse literatuur van West-Europa tot ongeveer in de dertiende eeuw:

"De oorzaak hiervan is niet te zoeken in een gebrek aan aanleg daartoe bij de Germaansch-Romaansche volken, maar in het feit, dat de rhetorisch antieke traditie de letterkunde, hetzij van kerkelijke of wereldlijke stof, volkomen beheerschte. Voor een beeldend proza als dit (nl. de door hem geciteerde fragmenten) ontbrak het aan plaats in de litteratuur en aan litteraire onbevangenheid" (a.w.: 282).

Het antieke model bleef lange tijd een "echt realistische uitdrukking" in de weg staan. Het is volgens Huizinga Dante's

werk, dat de maatstaf levert om "het begrip van litterair realisme aan af te meten" (ibid.: 283). Hij komt tot de konklusie, dat realisme voor de Renaissance een doorgangsstadium is, geen eindresultaat of doel. De benadering van Huizinga blijft echter intuïtief en een precieze definitie van realisme vinden we ook in zijn werk niet.

In de Renaissance, zagen we, komt de *Poetica* van Aristoteles weer tevoorschijn. Opnieuw staat het principe van de nabootsing in het centrum van de literaire belangstelling. Het geeft aanleiding tot tal van kommentaren, die dikwijls zodanig van Aristoteles' oorspronkelijke tekst afwijken dat Kohl (a.w.: 50) spreekt van "pseudo-aristotelisme" in de Renaissance. In de Renaissancistische kunsttheorie krijgt de term nabootsing twee verschillende betekenissen, die respektievelijk met de termen *mimesis* en *imitatio* worden aangeduid. *Mimesis* betekent "nabootsing van de natuur", terwijl *imitatio* betekent de nabootsing van de klassieke schrijvers, het grote voorbeeld van hoe goede literatuur er uit zou moeten zien.

Het merkwaardige feit doet zich nu voor, dat deze beide begrippen in de Renaissance absoluut niet als met elkaar in tegenspraak worden ervaren: het "nabootsen van de natuur" wordt een cultus. Hoe kan de schrijver er zeker van zijn, dat hij de natuur zo goed mogelijk weergeeft? Dat kan hij vooral door de klassieken zo nauwkeurig mogelijk te imiteren. De klassieken, hun denken, hun literaire uitdrukkingsmiddelen en procédés worden voor de Renaissancistische schrijver tot een tweede natuur. Vandaar dan ook, dat de vertaling van de mooiste klassieke fragmenten een belangrijke taak van de dichter vormde.

Het streven naar natuurgetrouwe weergave brengt de kunstenaar in de buurt van de wetenschapper. Het voorbeeld daarvan is Leonardo da Vinci. De natuur wordt niet zonder meer weergegeven, zij wordt geïdealiseerd: schoonheid dient uit te gaan boven de beperkingen en gebreken van het aardse. Hier wordt het realisme overwonnen in een streven naar harmonie, naar ideale vormen. Huizinga, zagen we, sprak van realisme als een overgang: in de overwinning van het realisme ligt, volgens hem, het wezen van de Renaissance. Het realisme heeft voorbereidend gewerkt voor de overgang van Middeleeuwen naar Renaissance.

Hoe wordt nu in de Renaissance de kunsttheorie van het

pseudo-aristotelisme uitgewerkt? De wetenschappelijke inbreng leidde niet tot een werkelijkheidsgetrouwe (in de zin van naturalistische) kunst. Wel was de kunstenaar gebonden aan de wetten en regels van noodzakelijkheid en waarschijnlijkheid. Daarover had Aristoteles al gesproken in zijn *Poetica* (p. 68):

“Waarschijnlijke onmogelijkheden zijn te verkiezen boven onwaarschijnlijke mogelijkheden”.

Hij begreep al, dat het waarschijnlijke iets anders is dan de historische waarheid. In de Renaissance moet de mimesis wel de natuurwetten volgen, maar deze nabootsing gaat in de richting van het ideale. Het schone wordt benadrukt. De mimesis is in de Renaissance dan ook geen realistisch begrip (vgl. Kohl a.w.; 53), al wordt wel, vooral in de beeldende kunsten, gebruik gemaakt van realistische middelen.

Op het gebied van de literatuurtheorie is in de Renaissance de Engelsman Sir Philip Sidney een interessante figuur. Over de relatie tussen literatuur en werkelijkheid zegt hij, in zijn essay *An Apologie for Poetrie* (1595), dat de dichter inderdaad de natuur nabootst, waarbij hij Aristoteles instemmend citeert. Hij voegt daar echter aan toe, dat de dichter aan die nabootsing niet zonder meer gebonden is: hij kan nl. de dingen ook beter voorstellen dan ze in werkelijkheid zijn en zelfs nieuwe, in de natuur niet bestaande vormen creëren. Hij sluit zich aan bij Horatius, als hij de dichter aanbeveelt het nuttige met het aangename in de poëzie te verenigen. De moderne dichters, vindt Sir Philip Sidney, moeten zich laten leiden door de eenheid van plaats, tijd en handeling, zoals “Aristoteles en het gezond verstand” die voorschrijven. De universele waarheden vormen de stof van de moderne poëzie, maar het bijzondere kan als voorbeeld dienen van het algemene. Daarbij moeten de “waarschijnlijkheid” en de “noodzakelijkheid” bepalen hoe de stof moet worden gerangschikt. Evenals de meeste Renaissance-cisten kent Sidney een belangrijke plaats toe aan de literatuur. Hij is van mening dat dichters betere onderwijzers zijn dan filosofen of historici: filosofen spreken nl. niet iedereen aan, terwijl de historici in de ban zijn van “de waarheid van een dwaze wereld”. Poëzie is populair bij de mensen, omdat de dichter ze een “sprekend beeld” voorhoudt. De dichter kan



daardoor de mensen het goede voorhouden en ze afbrengen van het kwade: hij kan ze "deugdzame zaken bijbrengen in aantrekkelijke verpakking, zoals een medicijn dat in druiven verstopt zit". Als een echte Renaissancist beroept Sidney zich vele malen op de klassieke schrijvers uit de Oudheid. Zijn visie op de relatie van literatuur en werkelijkheid maakt duidelijk hoezeer men de klassieken flexibel hanteert. Bij iemand als Sidney staat de "lering" hoog genoteerd, terwijl het "vermaak" daartoe een hulpmiddel is.

In het algemeen wordt in de Renaissance het begrip *mimesis* in de zin van "navolgen van de natuur" niet opgevat als een letterlijk kopiëren of imiteren van de empirische werkelijkheid, maar als een poging om van de natuurlijke werkelijkheid — waartoe ook de mens behoort — het wezenlijke te treffen en weer te geven.

### *Klassicisme*

De tijd van het classicisme, de zeventiende en achttiende eeuw, vormt een hoogtepunt, wat betreft het teruggrijpen op de klassieken. Het pseudo-aristotelisme blijft in zwang. Volgens Bray (1963: 49), heeft geen van de Franse classicistische literatuur-theoretici de *Poetica* van Aristoteles gelezen, hoogstens bewerkingen en commentaren van Italiaans-Renaissancistische oorsprong.

De natuur, d.i. de menselijke natuur, staat nog steeds centraal in de kunst. De esthetica van het classicisme is nauw verwant met ethische voorschriften uit de eigen tijd. De natuur wordt geïdealiseerd tot "la belle nature", ze dient te worden weergegeven, niet zoals ze is, maar zoals ze idealiter zou kunnen zijn. In het classicistische kunstwerk komt de nadruk te liggen op verplichte voorschriften, orde, regelmaat, rede en gezond verstand. De nabootsing waarover wordt gesproken heeft weinig meer te maken met het weergeven van de werkelijkheid.

Een classicistische moralist als Samuel Johnson (1709-1784) is van mening, dat de mens zich niet mag overgeven aan hartstochten en dat hij zich altijd moet laten leiden door de rede. In de literatuur moet het kwaad duidelijk aan de kaak gesteld worden. Terwijl Sidney zich nog voornamelijk op de poëzie van de klassieke Oudheid baseert en de didaktische functie daarvan benadrukt, uit Johnson zijn verontrusting over een eigentijds genre dat in zwang raakt, nl. de Engelse roman.

Dit nieuwe genre dat grote populariteit geniet, brengt volgens Johnson een groot gevaar met zich mee, omdat deze fictie zo realistisch is. Hij pleit ervoor dat de roman in positieve zin zal worden gehanteerd en verwerpt daarmee het idee van de spiegel die alles zonder meer weergeeft: de spiegel van de roman moet selectief zijn: "het is noodzakelijk om die delen van de natuur te kiezen die het meest geschikt zijn voor nabootsing". Anders zouden we net zo goed meteen zelf "het oog op de mensheid kunnen richten", om alles in ons op te nemen, zonder onderscheid te maken (geciteerd door Abrams 1953: 36). Johnson vindt daarom, dat bepaalde karakters nooit gekozen moeten worden als romanfiguren. Hetzelfde geldt voor bepaalde gebeurtenissen, wanneer deze een verkeerde invloed op de mens zouden kunnen hebben. Werkelijkheidsgetrouwheid mag nooit de eerste vereiste zijn, want als het slechte zonder meer wordt weergegeven, zou het een aangename indruk kunnen maken in plaats van afstotend te werken (vgl. Johnson in Bate 1968: 9vv). Het gaat om de selectie, de synthese van elementen uit de werkelijkheid. De "natuur" wordt ook in de klassicistische literatuur verfraaid. Grote waarde wordt toegekend aan de waarschijnlijkheid, de geloofwaardigheid van het kunstwerk. Deze ontstaat op grond van regels die algemeen aanvaard zijn door de groep waarvoor de werken bestemd zijn: in dit geval het publiek dat leest, naar het theater gaat en de literaire salons bezoekt. Deze regels zijn later in de *Art poétique* van Boileau (1674) het meest stringent geformuleerd. Toen dit werk verscheen, waren de belangrijkste Franse klassicistische tragedies al geschreven. De zeventiende eeuw wordt wel de eeuw van het toneel genoemd, wat zeker opgaat voor Frankrijk. De rigoureuze regels die door elke schrijver gerespekteerd moesten worden, waren met name die van de drie eenheden, de eenheid van *plaats*, *tijd* en *handeling*. Er mag maar één intrigue zijn, de handeling moet zich in één dag voltrekken en op één plaats. Daarnaast dienen de "bienséances", de goede vormen in acht genomen te worden. Zo dienen er bijvoorbeeld koningen of tenminste edellieden als helden op te treden, noblesse en hoogwaardigheid zijn vereist. Géén vulgair realisme en geen gewone omgangstaal. Er mag geen duel op het toneel plaats vinden, geen zelfmoord e.d. Uiteraard is het onmogelijk om een bediende een andere rol te laten

vervullen dan die van ondergeschikte: hij komt, volgens de "bienséances", nooit in aanmerking voor een heldenrol.

Men doet alsof de regels van de drie eenheden afkomstig zijn uit de *Poetica* van Aristoteles. Aristoteles spreekt daarin echter niet over de eenheid van plaats. De regels worden vooral gebaseerd op wat in de tijd van het classicisme (door de groep waarvoor het bedoeld is) gezien wordt als psychologisch en historisch waarschijnlijk.

De *Art poétique* van Boileau bevat de kunsttheorie van het classicisme. Deze had grote invloed, niet alleen in Frankrijk, maar ook in andere Europese landen. Het fundamentele begrip mimesis verstart in het classicisme: de literatuur heeft het onmiddellijke contact met de werkelijkheid verloren. Het gaat in Boileau's leer kort gezegd om het volgende: de literaire kunst is een nabootsing van de natuur, dat is de menselijke natuur. Het ideaal is de *waarheid*. Om de mensen genoeg te verschaffen door middel van literatuur, zal de schrijver de waarheid moeten respektieren. Hoe moet nu de echte, ware natuur geschilderd worden in de literatuur? Om daarin te slagen zal hij zich moeten verlaten op: 1. de klassieke schrijvers uit de Oudheid die hem steeds tot voorbeeld moeten dienen: 2. op de rede of gezond verstand (*le bon sens*).

Het is duidelijk, dat het realisme op deze manier aanzienlijk wordt ingeperkt: de schone natuur, zoals de oude Griekse en Romeinse schrijvers die hebben verwoord, laat weinig ruimte voor eigen originaliteit of initiatieven van de kant van de classicistische schrijver zelf. Bovendien kan het verstand het ware alleen maar accepteren als het ook waarschijnlijk is: niets uitzonderlijks mag in de literatuur gebeuren, hoe waar het ook in werkelijkheid gebeurd is. Er bestaat één absoluut schoonheidsideaal, waarbij het in de schone letteren gaat om "de mens in zijn eeuwige waarheid".

De mimesis-gedachte in de betekenis die Aristoteles eraan had gegeven en de imitatie in de zin van het navolgen van het voorbeeld van de klassieke schrijvers, zoals de Renaissance had voorgeschreven, versmelten hier eigenlijk tot één geheel. Daarbij doet men alsof er geen verschil is tussen werkelijkheidservaring en literaire ervaring. Het decorum (de *bienséances*) bepaalt wat "naar de natuur" is en wat daarbuiten valt.

Het probleem van de waarschijnlijkheid krijgt geleidelijk meer aandacht. De figuur van Diderot is in dit opzicht interessant,



omdat hij al streeft naar het kreëren van een werkelijkheidsillusie. Hij heeft aandacht voor de kleine, levensechte details in de beschrijving van gebaren en het is dan ok niet voor niets dat in de negentiende eeuw de gebroeders Goncourt Diderot begroet hebben als de schepper van het realisme. Uit Diderot's *Eloge de Richardson* (1762) valt af te leiden dat hij sterk de invloed van deze Engelse schrijver heeft ondergaan. In *Les deux amis de Bourbonne* zegt hij zelf over de verteller:

"Hij moet in zijn verhaal veel detail-situaties schetsen die met de zaak te maken hebben, simpele trekken, zo vanzelfsprekend en toch zo moeilijk voor te stellen, dat u gedwongen wordt bij u zelf te zeggen: Inderdaad, dat is waar, die dingen kan iemand niet verzinnen".

In zijn realisme blijft Diderot wel steeds selectief. De ideale "belle nature" is bij hem echter niet meer te vinden.

De invloed van de klassicistische leer neemt af naarmate details uit het leven van alledag hun intrede doen in de literatuur. Het bijzondere, het individuele, begint in de literatuur steeds meer aandacht te krijgen. Dit gaat uiteraard ten koste van het algemene schoonheidsideaal, dat het classicisme voor ogen stond.

Voor het bijzondere heeft bijvoorbeeld in de achttiende eeuw iemand als de Engelse Dr. Johnson gepleit: volgens hem betekenen originele werken een uitbreiding van het rijk der letteren — tenslotte zijn imitaties ook niet altijd geslaagd. Over de beste onderwerpen was al door eerdere dichters geschreven en wat bleef er dan nog over voor nieuwe poëzie? Deze redenering was voor hem aanleiding om tegen het voortzetten van de imitatie van de algemene natuur en vóór de waardering van het individuele en bijzondere te pleiten. Het streven naar originaliteit hangt daarmee uiteraard onmiddellijk samen (vgl. Kohl a.w.: 65).

De term "origineel" komt meer en meer in zwang. In Engeland schrijft Edward Young in 1756 zijn essay *Conjectures on Original Composition*. Daarin onderscheidt hij twee soorten imitaties, die van auteurs en die van de natuur. Deze laatste noemt hij "origineel". De imitatie van (klassieke) auteurs kan slechts tot doublures leiden van wat er al was en misschien zelfs beter was. Een origineel heeft echter iets om trots op te zijn. Met Caesar zou de schrijver kunnen zeggen: "Het is beter om de eerste in het dorp te zijn dan de tweede in Rome". De nadruk

ligt al meer op de vrijheid van de dichter, zijn recht om origineel te zijn. De Engelsen voelden zich kennelijk minder gebonden aan de klassicistische doctrine dan de schrijvers van het vasteland van Europa. Eigenlijk waren schrijvers als Milton en Shakespeare al "originelen", De titel van Young's essay wijst in de richting van de Romantiek, al vertoont zijn essay ook nog sterk klassicistische invloeden.

De strijd tussen voor- en tegenstanders van het classicisme werd vooral in Frankrijk uitgevochten. Deze literaire discussie is, zoals gezegd, bekend geworden onder de naam *Querelle des Anciens et des Modernes*. Descartes en Pascal hadden al bezwaren geuit tegen de steriele en kritiekloze bewondering van de klassieke schrijvers en tegen hun onaangevochten autoriteit. Heel langzaam brak hier en daar het idee van de vooruitgang door; niet alleen in de wetenschappelijke ervaring maar ook in de kunst.

In 1740 waren in Zwitserland twee werken verschenen waarin gepleit werd voor de vrijheid van de dichter, nl. Bodmer's *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* en Breitinger's *Critische Dichtkunst*. Beiden doen nog wel concessies aan het classicisme, maar hebben er ook voorzichtig kritiek op. Een van de vragen die in die tijd gesteld werden was of het "wonderbaarlijke" in de literatuur kan worden toegestaan. De klassicistische doctrine had bijvoorbeeld de geesten in Shakespeare's *Hamlet* afgekeurd. De beide Zwitsers vinden, dat het irrationele en fantastische een plaats verdienen in de dichtkunst. Hoewel de Fransen nog lange tijd in de greep zijn van het classicisme, wordt de imitatie als norm steeds minder serieus genomen. De verbeelding krijgt een — aanvankelijk bescheiden — plaats naast de rede. De dichter wordt meer gezien als een schepper. De vraag die steeds vaker gesteld wordt is of het eigenlijk wel mogelijk is de "algemene natuur" nabootsend uit te beelden. Al in de Renaissance was het zwaartepunt van het goddelijke naar het menselijke verlegd. De mens ziet zich, vooral onder invloed van het opkomend empirisme, steeds duidelijker als bron van alle kennis (vgl. Descartes' "ik denk, dus ben ik"). Er wordt naar gestreefd de hele werkelijkheid te doorgronden en de eeuwige waarheid voor eens en voor altijd te veroveren. De menselijke rede moet de mens van zijn onmondigheid bevrijden, dat is althans het devies van de Verlichting, die de hele achttiende eeuw beheerste.

Locke leerde, dat het menselijk kennen beperkt is tot subjectieve voorstellingen: alles wat we weten ontstaat door de ervaring. De ziel is bij de geboorte nog een onbeschreven blad. Het empirisme is een ervaringsfilosofie. Locke is van mening, dat de mens eerst moet voelen, zien, horen, ruiken (de uiterlijke waarneming). Dit zijn de ervaringen via de zintuigen. Via de innerlijke intuïtieve waarneming werkt het verstand door op deze uiterlijke waarneming. De werkelijkheid heeft in het empirisme een subjectieve kleur. De individuele menselijke waarneming leidt tot kennis. Zowel bij Locke als bij Descartes staat het individu centraal.

In grote lijnen was de mimesis-theorie aan zichzelf gelijk gebleven sinds de Renaissance: de mensen herhaalden de visies van Aristoteles en Horatius, diskussieerden erover, schreven erover enz. Niettemin werd de dichter vrijer in zijn verbeelding. Het is duidelijk, dat de literaire creaties steeds onafhankelijker van de bekende theorie werden, zoals ook Weliek konstateert (1955, I: 6):

"Deze literatuur-theorie werd aangehangen door zulke verschillende mensen als de dichters van de Italiaanse Renaissance, Sidney en Ben Johnson in het Elisabethaanse Engeland, de Franse dramaturgen aan het hof van Lodewijk XIV en de *middle-class* man Dr. Johnson. De literaire stijlen hadden diepgaande veranderingen ondergaan in die drie eeuwen, maar geen nieuwe of andere literatuur-theorie werd al die tijd ooit opgesteld".

Tot de kloof tussen theorie en praktijk wordt in hoge mate bijgedragen door de realistische schrijfwijze, zoals die bekendheid krijgt in de zeventiende en achttiende eeuw.

Watt (1957) legt verband tussen de opvattingen van Locke en Descartes en de opkomst van dat realisme, vanwege de sterke aandacht die deze beide filosofen hadden voor het individu. Volgens hem (a.w.: 13) is de roman de literaire vorm die het best deze individualistische, vernieuwende richting weergeeft. Van de traditie en de verworvenheden van het verleden wordt kritisch afstand genomen. Er komt in de roman veel aandacht voor het bijzondere van het individu en diens persoonlijke omstandigheden. De romanfiguren krijgen gewone eigentijdse namen en worden in een eigentijdse omgeving geplaatst. Het classicisme werkte met helden uit de Oudheid die zich in een klassiek milieu bewegen. De tijd begint in de roman een kon-

krete rol te spelen; deze heeft invloed op de personages, waarvan het dagelijks leven in details wordt beschreven. Naar Watt's overtuiging dragen de verschillende technische kenmerken van de roman bij tot het realiseren van het doel dat de schrijver deelt met de filosoof, nl. het produceren van een authentiek verslag van de bijzondere ervaringen van het individu (a.w.: 30).

In het classicisme ging het om de schoonheid die verworven werd door middel van rhetorische procédés. Het realisme zoals zich dat al vroeg in Engeland manifesteert, doorbreekt deze traditie. De procédés waarvan in de roman gebruik wordt gemaakt om de "waarheid" weer te geven, vat Watt samen in de term formeel realisme (a.w.: 34v): "formeel, omdat de term realisme hier niet verwijst naar de een of andere bijzondere literaire doctrine of doelstelling, maar alleen naar een set van narratieve procédés die zó algemeen in de roman met elkaar voorkomen en zo zelden in andere literaire genres, dat ze kunnen worden beschouwd als kenmerkend voor de vorm als zodanig".

Deze procédés worden zó algemeen gebruikt, dat Watt er toe overgaat het formele realisme eigenlijk te beschouwen als de "gemeenschappelijke noemer" waaronder het genre van de roman kan worden gebracht.

In de romantiek breken de vrijheidsgedachte en de opvatting van het scheppende genie van de kunstenaar volledig door. Abram's *The mirror and the lamp* laat zien hoe de romantische literatuur-opvatting gezien moet worden tegen de achtergrond van de voorafgaande literaire traditie. Daarop kan hier vanwege de beperkte ruimte niet worden ingegaan.

### III. Realisme in de negentiende eeuw

In Europa staat in de negentiende eeuw opnieuw de verhouding tussen literatuur en werkelijkheid centraal. Dit keer in het kader van een echte realisme-diskussie, waarbij de term als zodanig wordt toegepast op literatuur – voor het eerst. Daarvóór was realisme een filosofisch concept geweest: de term werd in die zin al in de Middeleeuwen gebruikt, zoals we zagen. Literatuur en werkelijkheid worden beide weer anders gezien dan in voorgaande tijden. Opvattingen die in een recent verleden nog onaangetast leken, raken in diskrediet. Zelfs in Frankrijk takelt het classicisme zichtbaar af. In de tijd tussen 1830 en 1880 worden heel wat aspecten uit de verhouding tussen literatuur en werkelijkheid aan de orde gesteld.

Waarom neemt juist in de negentiende eeuw het realisme in de literatuur zo'n vlucht? Misschien is hier sprake van een ontwikkeling die al in de Renaissance was begonnen, een ontwikkeling die resulteerde in een situatie waarin de mens steeds minder gelooft in transcendentale waarden die het denken in vroeger tijd zo lang hadden beheerst. Met de sterke opkomst van het realisme hangt ook samen de belangrijke plaats die de romankunst inneemt in de literatuur. Lukács heeft waarschijnlijk gedoeld op deze samenhang toen hij zijn bekende uitspraak deed, dat de roman "het epos is van een van God verlaten wereld". In de roman zijn de personages des te boeiender, naarmate hun gedrag minder voorspelbaar is. Hun gedrag is minder voorspelbaar naarmate gesuggereerd wordt, dat ze geen pionnen zijn van een godheid die hun leven in een bepaalde richting stuurt, maar dat ze hun eigen beslissingen nemen. Hemmings (1974: 10) noemt in dit verband de combinatie van realisme met determinisme – en deze is kenmerkend voor veel romans in de negentiende eeuw – wel aanvaardbaar, maar die van realisme met fatalisme niet.



Al vóór de opkomst van het negentiende-eeuwse realisme, werd in de Romantiek gestreefd naar de bevrijding van de kunst: de regels van de klassieke tragedie werden verworpen in het drama en elk onderwerp was aanvaardbaar. Ook de nobele, verheven taal werd niet langer verplicht geacht.

De Romanticus wil vrij zijn om te schrijven wat hij wil, vrij zijn om de "waarheid" te zeggen. Met zijn genie wordt gedweept, over zijn goddelijke inspiratie pathetisch geschreven. Deze visie op de figuur van de dichter staat in scherpe tegenstelling tot de latere opvatting van bijvoorbeeld Brecht die de schrijver louter als een technicus ziet zonder geheimzinnig, bovennatuurlijk aureool.

Termen die in de Romantiek steeds weer naar voren komen, zijn kunst, schepping, inspiratie, originaliteit en verbeeldingskracht. De achtergrond van de nieuwe ontwikkelingen vormt de roep om vrijheid, niet alleen in de literatuur maar ook op andere terreinen. Deze reactie is uiteraard het antwoord op de onvrijheid van het classicisme, dat de schrijver bij het weergeven van de "belle nature" strenge voorschriften opdroeg, zoals de nabootsing van het klassieke voorbeeld en de onderwerping van de kunst aan de *ratio*, de rede.

De mimesis-gedachte die tot aan de Romantiek — althans in theorie — de literatuur beheerste, heeft dan afgedaan. Uiteraard is het niet juist om te doen alsof creativiteit en mimesis tegenover elkaar staande begrippen zijn, zoals men in de Romantiek placht te denken. De sterke nadruk op het individuele (Romantiek) tegenover het algemene (classicisme) mondt later uit in *l'art-pour-l'art*, een estheticisme of schoonheidskultus, waarin de relatie tussen kunst en moraal van de hand wordt gewezen, door bijvoorbeeld Gauthier en in navolging van hem door andere kunstenaars als Oscar Wilde en Couperus, in Nederland ook in de poëzie van de Tachtigers.

De aardse werkelijkheid is minder belangrijk in de Romantiek, men is op zoek naar het Hogere. Waar is, wat waar is voor de dichter. De poëzie — en daarmee de dichter — wordt vergoddelijkt. De mens is in staat literatuur te scheppen, omdat hij een vonk van de scheppende Geest van God in zich draagt, zoals Friedrich Schlegel het uitdrukte. De aardse werkelijkheid is betrekkelijk en de dichter richt zich dan ook niet op het alledaagse. Hij is in staat andere, hogere werkelijkheden waar te nemen die daar bovenuit gaan. De poëzie wordt een bron



van kennis, zij kan de werkelijkheid achter de werkelijkheid kenbaar maken.

De werkelijkheidsopvatting is in de Romantiek tamelijk on-grijpbaar. Victor Hugo had weliswaar uitgeroepen dat het om de natuur en de waarheid gaat, maar daarover heeft hij wel speciale opvattingen, waarin geen sprake is van nabootsing. In zijn *Préface de Cromwell/Hernani* (1827) onderstreept hij de vrijheid van de dichter: géén navolging van de klassieke voorgangers. De dichter, aldus Hugo, volgt zijn eigen hart en de literatuur weerspiegelt een andere, ideële wereld. In de lijn die loopt vanaf de zeventiende eeuw naar het negentiende-eeuws realisme wordt de vrijheid die door de Romantiek op het classicisme is bevochten in het realisme voortgezet. Tegelijkertijd geeft het idealisme dat de Romantiek kenmerkte aanleiding tot een reactie bij tal van realistische schrijvers. Romantiek en realisme verruimen beide het aanbod van onderwerpen dat in aanmerking komt voor opname in de literaire tekst. De uitbreiding van dit potentieel staat in scherpe tegenstelling tot het classicistisch ideaal, dat de schrijver ook in dit opzicht aanzienlijk beperkingen placht op te leggen: nobele onderwerpen en hooggeplaatste personages waren verplicht.

Het realisme zoekt de uitbreiding vooral in een nieuwe werkelijkheidsopvatting. Beperking in de keuze van thema of beschrijving worden door realistische schrijvers van de hand gewezen. Daarmee worden gangbare literaire normen met voeten getreden: het realisme heeft iets revolutionairs, zowel ten aanzien van de geldende esthetische konventies als ook meer dan eens met betrekking tot de maatschappelijke verhoudingen. De "lagere" klassen van de bevolking treden nu op in de literatuur en worden daarin serieus behandeld, op grond van de redenering, dat ook zij behoren tot de eigentijdse werkelijkheid die moet worden nagebootst. Ook "lage" thema's als misère, armoede, drankmisbruik, ziekte enz. worden ernstig genomen en soms zelfs lijkt het alsof er een zekere voorkeur voor bestaat. Het zijn in elk geval "nieuwe" onderwerpen, ze verwoorden een stuk werkelijkheid dat in de literatuur nog niet op die manier was verwerkt.

De realistische schrijvers stellen zich tot taak aan de lezer juist die "werkelijke" feiten door te geven die tot dan toe meestal buiten het gezichtsveld van de groep waren gebleven waarvoor deze literatuur bestemd is. Niet alleen in Frankrijk — waar

gesproken wordt van de "realistische school" — maar ook in andere Europese landen heeft het realisme een belangrijke rol gespeeld in de negentiende eeuw. Dit blijkt ondermeer uit de reeds genoemde periode-opvatting, waarbij realisme uitsluitend wordt gezien als een begrip dat van toepassing is op de realistische literatuur in de negentiende eeuw.

De Europese romans in die eeuw zijn wel samengebracht onder de noemer van het "burgerlijk realisme". Dit is met name gebeurd vanuit de socialistische landen, waar dan tegenover dit zogenaamd burgerlijk realisme het socialistisch realisme wordt gezet. In het volgende hoofdstuk komt laatstgenoemde realisme-opvatting aan de orde.

### *Frankrijk*

De klassicistische regels hadden hun relevantie verloren en gering was het aantal schrijvers dat zich nog verplicht voelde ze te respecteren. Het romantische ideaal verflauwt vrij snel en de subjectieve elementen uit de Romantiek verdwijnen. De romanschrijvers gaan vooral proberen de werkelijkheid om hen heen te beschrijven.

De term *realisme* wordt voor het eerst gebruikt in verband met de kunst in 1835, om de schoonheid aan te duiden van Rembrandt's "menselijke waarheid" tegenover de "idéalité poétique" van de klassicistische schilderkunst (vgl. Watt 1957: 10). De Hollandse schilderkunst had overigens al invloed op Diderot in de achttiende eeuw. Als specifiek literaire term komt het realisme in zwang vanaf 1856, als Duranty een blad van die naam begint. Daarin wordt gesproken van

"een literaire doktrine die voortdurend terrein wint en die tot imitatie zou leiden niet van artistieke meesterwerken maar van de 'originelen', die de natuur ons biedt. (Deze doktrine) zou heel goed *realisme* genoemd kunnen worden: naar het zich laat aanzien is dit de literatuur die in de negentiende eeuw de boventoon voert, de literatuur van wat waar is" (geciteerd door Hemmings 1974: 9v).

Het eerste nummer van het blad bevat eigenlijk al alle manifesten van het negentiende eeuwse realisme, zoals dat door Duranty en Champfleury wordt verdedigd. Zij bevestigen eigenlijk alleen maar wat al praktijk is geworden bij serieuze romanschrijvers. Realisme betekent schrijven over je eigen

tijd. Vandaar dat de historische roman niet "in" is: deze berust nl. op verbeelding en niet op waarneming. Verbeelding begint bijna een vies woord te worden, terwijl waarneming in hoog aanzien staat. Zo min mogelijk zelf verzinnen, lijkt het devies. Zoveel mogelijk over gewone mannen en vrouwen uit de eigentijdse maatschappij schrijven verdient aanbeveling. Dikwijls wordt benadrukt, dat realistische schrijvers ook een maatschappelijk nuttig doel moeten nastreven. De realist hoeft geen amusement te brengen, hij moet de mensen iets leren. Hoe dichterbij de waarheid staat — dat is bij het praktische leven zoals dat om ons heen te zien is — zoveel te nuttiger is hij voor het lezerspubliek. Het is van belang om eenvoudige taal te gebruiken, liefst spreektaal, om goed begrepen te worden door de medemens.

Dit realisme is wel "plebeïsch" genoemd door tegenstanders, in tegenstelling tot het meer elitaire, aristokratische realisme van Flaubert en de gebroeders Goncourt. De moeilijkheden waarmee Duranty in de praktijk worstelt, is dat romanlezers er helemaal niet op uit zijn om zoveel mogelijk te leren. Zijn eigen romans zijn dan ook verre van populair (vgl. Hemmings a.w.: 162vv). Het streven naar waarheid en nut in de literatuur vormen een reactie op zowel de Romantiek als de kunst-omde-kunst die de mens isoleert van zijn maatschappelijke omgeving. Het naturalisme vormt de meer systematische uitwerking van het realisme. Beide manifesteren zich op uiteenlopende manieren in de verschillende Europese landen. Nieuw is in die tijd het beginsel, dat aan alle dingen in wezen dezelfde esthetische waarde kan worden toegekend in de kunst. Door deze uitbreiding van het mogelijke literaire materiaal uit de werkelijkheid is de negentiende-eeuwse schrijvers dikwijls verweten dat ze immoreel en vulgair waren en dat ze expres schreven over alles wat lelijk en laag-bij-de-gronds was.

De term realisme geeft weinig aanleiding tot misverstand: zowel voor- als tegenstanders menen in de negentiende eeuw precies te weten waar eronder verstaan moet worden, nl. "de nauwkeurige nabootsing van de natuur zoals zij is". De vraag naar de selectie door de schrijver van de stof en de structurering daarvan in de tekst wordt nauwelijks gesteld. Het etiket realistisch wordt eigenlijk geplakt op alle schrijvers die nieuwe stof behandelen. Champfleury konstateert dit in zijn blad *Le Réalisme* in 1857 (geciteerd door Bornecque 1958: 19). Het

“volk” blijkt een onuitputtelijke bron van romanmateriaal op te leveren. Deze belangstelling voor het gewone volk leidt meer dan eens tot een politieke stellingname die uiteindelijk tegen de gevestigde maatschappelijke orde ingaat. De maatschappij die door realistische auteurs wordt beschreven, is er een waarin de tegenstelling tussen rijk en arm wordt benadrukt.

Balzac gelooft nog in de mogelijkheid verbetering aan te brengen binnen het traditionele kader van wereldlijke en geestelijke overheid. Andere schrijvers van zogenaamde sociale romans laten Balzac's paternalisme achter zich en zijn bescheiden revolutionair. De armen worden trouwens maar al te vaak geromantiseerd, bijvoorbeeld door iemand als George Sand (vgl. Hemmings 1974: 142vv). De nobele wilde (*le bon sauvage*) moet hier het veld ruimen voor de nobele arme (*le bon pauvre*).

Een andere tot dan toe vergeten groep is die van de vrouwen. Net als in het geval van de armen of de wilden worden ook zij geromantiseerde romanheldinnen: “Gevallen” vrouwen blijken niet alleen onschuldige slachtoffers, maar zij zijn zelfs superieur aan andere vrouwen die konventioneel een deugdzaam bestaan leiden. Totdat Flaubert op overtuigende wijze een doorsnee menselijke situatie beschrijft in *Madame Bovary* (1857). Dit boek is door het lezerspubliek dikwijls als het schoolvoorbeeld beschouwd van de realistische roman. Flaubert wil de bourgeois van zijn tijd schilderen in *Madame Bovary* en *L'Education sentimentale*. Zijn romans zijn het resultaat van een grondige dokumentatie en observatie. Flaubert is geobsedeerd door de juistheid van de weergave van verschijnselen. Zijn romans zijn grotendeels gebaseerd op echte gebeurtenissen. Door middel van dokumentatie streeft hij naar “het ware”, het echte. Hij streeft naar onpartijdigheid, zoals ook de natuurwetenschappen die kennen. Vandaar dat hij probeert als schrijver niet in zijn werk aanwezig te zijn. Hij wil de subjektiviteit volledig uitschakelen en alleen door nauwkeurige waarneming de werkelijkheid objectief beschrijven. *Madame Bovary* vertegenwoordigt duidelijk de kant van het realisme als protestcampagne tegen de bourgeois hypokrisie van die tijd (vgl. Hemmings 1974: 160).

In het algemeen konstateert bijvoorbeeld ook Auerbach (1946: 445v) dat aan het negentiende-eeuwse realisme in de literatuur een gevoel van onbehagen ten grondslag ligt, een zekere

weezin tegen de eigentijdse beschaving en maatschappij. Het serieus nemen van de "lagere" klassen houdt daarmee stellig verband. Vooral in het werk van de naturalisten (de Goncourts, Zola) spelen deze een doorslaggevende rol.

In het dagboek van de gebroeders Goncourt staat dat geschiedenis een roman is die echt gebeurd is en dat de roman geschiedenis is die echt gebeurd zou kunnen zijn:

"De roman heeft sinds Balzac niets meer gemeen met wat onze vaders onder roman verstonden. De hedendaagse roman wordt gemaakt van vertelde of vermelde documenten naar de natuur, zoals de geschiedenis gemaakt wordt aan de hand van geschreven documenten. De historici zijn vertellers van het verleden, de romanschrijvers vertellers van het heden" (geciteerd door Bornecque 1958: 40).

Edmond en Jules Goncourt maken voortdurend gebruik van dokumentatie. Ze doen systematisch onderzoek voor elke roman, met betrekking tot elk aspect van het "echte" leven. Dokumentatie was niet absoluut nieuw: behalve Flaubert had ook Balzac er bijvoorbeeld al gebruik van gemaakt. Over het algemeen werd echter meer gedacht, dat speciaal onderzoek niet nodig is bij het schrijven van romans over de eigen tijd: men vertrouwde daarbij voornamelijk op de eigen kennis van de alledaagse werkelijkheid.

De romans van de Goncourts zetten de lijn van Flaubert voort. Ze staan op de drempel die de overgang vormt naar het naturalisme. Zola bewondert de beide broers. Hij beschouwt ze echter niet als naturalisten: daarvoor zijn ze nog teveel "artistiek".

Emile Zola is zelf de centrale figuur uit het naturalisme, waarvan hij zowel de theoreticus is als de ijverige missionaris. Hij is sterk beïnvloed enerzijds door de ideeën van Darwin wiens in 1859 gepubliceerde *Origin of Species* in 1862 in het Frans verscheen; anderzijds door Claude Bernard's *Introduction à la médecine expérimentale* (1865). In zijn eigen werk combineert hij ideeën van beide geleerden. In navolging van experimenten in de wetenschap spreekt Zola over roman-experimenten: de schrijver mag zich niet beperken tot dokumentatie, hij kan ook experimenten arrangeren. Zoals in de biologie bijvoorbeeld het experiment de wetenschapper in staat stelt hypothesen te verifiëren of te falsifiëren en op grond daarvan wetten te formuleren, zo moet ook de naturalistische



romanschrijver experimenteren en de wetten toetsen die zich uit zijn waarneming laten afleiden. Het experiment van de romanschrijver bestaat daarin, dat hij de personages zich laat bewegen in een bepaalde geschiedenis. Aan de hand daarvan toont hij dan aan dat de gebeurtenissen en feiten bepaald worden door de wetten die het gedrag van het individu in de maatschappij bepalen. Door bepaalde omstandigheden of milieus te wijzigen kan de schrijver het "mechanisme van de feiten" bestuderen. Dergelijke experimenten resulteren dan in kennis omtrent de mens, wetenschappelijke kennis volgens Zola.

Het zal duidelijk zijn, dat zulke wetenschappelijke pretenties onhoudbaar zijn. Er is nl. in feite geen sprake van een wetenschappelijk experiment. Het experiment van de natuurwetenschapper is herhaalbaar, toetsbaar, omdat het daarbij gaat over een werkelijkheid buiten hemzelf: hij kan de voorwaarden van een dergelijk experiment scheppen, maar de uitkomst ervan hangt niet van hem af. De romanschrijver kan wel de wereld buiten hem nauwkeurig waarnemen en verwoorden, maar hij *kreëert* tegelijkertijd: hij verzint zo niet de gebeurtenissen dan toch de keuze daarvan en de manier waarop ze gestructureerd worden. De schrijver houdt uiteraard rekening met het logische gedragsverloop van zijn personages in hun manier van reageren op de omstandigheden waarin ze door hem worden geplaatst. De roman blijft echter een produkt van zijn individuele, creatieve bewustzijn. Zijn "experiment" is niet herhaalbaar omdat het gebonden is aan de persoon van deze bepaalde schrijver. Geloof in de wetenschap is één aspect van het naturalisme. Het andere is het geloof in determinisme op elk gebied. De invloed van Taine op Zola is ongetwijfeld groot geweest. Taine probeerde de oorzaken en wetten van de literatuur te ontdekken. Bepalend zijn volgens hem de drie factoren *ras*, *milieu*, *moment*. Onder *ras* verstaat hij de aangeboren erfelijke eigenschappen van de mens (i.c. schrijver). Het *milieu* is zijn omgeving zoals die afhankelijk is van klimaat en maatschappijvorm, terwijl de historische ontwikkeling meespeelt in het *moment* waarop een literair werk ontstaat. Dit werk is dan het resultaat van de manier waarop de "faculté maîtresse" van de schrijver op die drie invloeden reageert.

De experimentele roman wordt volgens de regels van het determinisme gedocumenteerd: met erfelijkheid ("ras"), milieu en



moment wordt op "wetenschappelijke wijze" rekening gehouden volgens Zola, zoals hij uiteenzet in zijn voorwoord bij *Thérèse Raquin* (1868). Dat verhindert evenwel niet, dat het scheppende genie van de schrijver ook een rol speelt. Zola benadrukt dit herhaaldelijk. De schrijver moet de gave hebben om interessante personages en situaties uit de werkelijkheid van de eigen tijd weer te geven. De wetenschappelijke methode alleen is niet genoeg.

Vanaf 1868 vat Zola het idee op om de cyclus van de *Rougon-Macquart* te schrijven. Vanaf 1871 verschijnen met een gemiddelde van één per jaar negentien boeken van zijn hand die deel uitmaken van de "natuurlijke en sociale geschiedenis van een familie onder het Tweede Keizerrijk" in Frankrijk. Deel zeven, *L'Assommoir*, brengt de gemoederen van het lezerspubliek in beroering. Er wordt schande van gesproken en natuurlijk dankt Zola daaraan een deel van zijn sukses. Hij wordt het middelpunt van de naturalistische school waarvan de leden in zijn villa in Médan bij elkaar komen. Zij publiceren samen *Les soirées de Médan* (1880). Zola zet zijn leer uiteen in een aantal werken als *Le roman expérimental* (1880), *Le Naturalisme au Théâtre* (1881) en *Les Romanciers naturalistes* (1881). Aan *L'Assommoir* geeft Zola een voorwoord mee, waarin hij zijn bedoelingen duidelijk formuleert:

"Ik heb de noodlottige aftakeling willen schilderen van een arbeidersfamilie in het verpest milieu van onze voorsteden. Dronkenschap en ledigheid monden tenslotte uit in het verslappen van de familieband, in de vuiligheid van de promiscuïteit, het meer en meer vergeten van de eerlijke gevoelens, tenslotte als ontknoping de schande en de dood. Het is, eenvoudigweg, *de la morale en action*".

Zola schrijft over "het volk", de lagere milieus. Door zijn onderzoek naar wat er gaande is in de arbeiderswereld raakt hij als socialist steeds meer betrokken bij sociale en politieke actie. Hij neemt ook stelling in de Dreyfus-affaire. Voor zijn *J'accuse* (1898) betaalt hij de prijs van een jaar gevangenschap. Hij verliest zijn *Légion d'Honneur* en verblijft een tijd in ballingschap in Engeland.

Realisme houdt altijd een keus in. Flaubert had bijvoorbeeld diskreet de details van Emma's doodstrijd niet expliciet beschreven. Dat zou te ver gaan, dacht hij. Voor velen ging hij toch al te ver: hem werd een proces aangedaan vanwege deze

roman. Flaubert werd vrijgesproken op grond van het argument dat het lezen van een verhaal als *Madame Bovary* juist afkeer van de ondeugd tot gevolg kan hebben. Het naturalisme laat zich wat dat betreft geen beperkingen meer opleggen: geen zogenaamde esthetische voorschriften, geen dwang van "zo hoort het". Als er sprake is van weerezinwekkende zaken in de werkelijkheid, dan moet daarover onomwonden geschreven kunnen worden. Zola en de zijnen krijgen vanwege deze stellingname herhaaldelijk te horen dat ze zich verlustigden in alles wat walgelijk was. Een negatief perspectief op de werkelijkheid overheerst inderdaad. Pessimisme bepaalt Zola's wereldbeeld en er zijn weinig vrolijke pagina's in de *Rougon-Macquart*. De "werkelijkheid" zoals die in zijn romans wordt weergegeven was door eerdere generaties verwaarloosd en verzwegen of ze hadden er geen weet van. Zijn theoretisch werk vormt het hoogtepunt van het Europese naturalisme, deze "wetenschappelijke" fundering van het negentiende-eeuwse realisme.

### *Duitsland*

Al in de achttiende eeuw was ook in Duitsland de inhoud van het begrip "nabootsing van de natuur" herhaaldelijk veranderd. De vraag naar de verhouding tussen het vrije scheppen (*poiesis*) en de aan bestaande werkelijkheid gebonden nabootsing (*mimesis*) houdt schrijvers en theoretici bezig. Preisendanz (1977: 71) noemt het jaar 1740 (waarin, zoals gezegd, Breitinger's *Kritische Dichtkunst* verscheen) als een keerpunt waarna de vraag naar de relatie van *mimesis* en *poiesis* bijzonder aktueel wordt:

"Dit is de tijd waarin literatuur en literatuurtheorie proberen de boeien te verbreken waarin het sinds  $\pm$  1680 opdringend rationalisme deze had vastgeklonken. Vooral daardoor had vastgeklonken, dat de waarheid van de poëzie zou moeten blijken uit een al te benepen en kleingeestig beroep op waarschijnlijkheid respectievelijk mogelijkheid van het produkt van de literaire verbeelding".

Het waarschijnlijkheidsbegrip van het rationalisme was rond de eeuwwisseling van de zeventiende naar de achttiende eeuw het criterium geworden van de overeenstemming van natuur en verstandswerkelijkheid enerzijds en de dichterlijke nabootsing anderzijds.

Een van de meest wezenlijke tendenzen die op verandering duiden bleek wel de rol van de "geest" van de kunstenaar als deel van de natuur die moest worden weergegeven. Daarmee had het persoonlijke wereldbeeld van de kunstenaar een wet-tige plaats verworven in het kunstwerk. Een dergelijke verving van de grens tussen de observerende geest van de kunstenaar en de geobserveerde natuur kenmerkt volgens Kohl (1977: 100) ook Goethe's realisme.

Ook in Duitsland ligt in de Romantiek de nadruk op het scheppende genie van de kunstenaar. Het gaat om zijn sub-jektieve creatieve geest. Er ontstaat een verschuiving van het natuurgegeven naar de wetten van de menselijke geest.

Naast de invloed van Goethe is Hegel's *Ästhetik* (1835) van belang geweest voor de negentiende-eeuwse opvattingen over realisme in de kunst in Duitsland. Zijn dialektische methode heeft ook grote invloed gehad op het denken van Marx (zie hoofdstuk IV).

De werkelijkheid in het kunstwerk neemt slechts een beperkte plaats in in Hegel's idealisme. De geest openbaart zich volgens Hegel als subjectieve, objectieve en absolute geest. Het wezen van de geest is de vrijheid die verwerkelijkt moet worden. De subjectieve en de objectieve geest vinden een hogere eenheid in de absolute geest, waarin de tegenstellingen van subjectief en objectief denken en zijn worden opgeheven. Het absolute komt tot uiting in de kunst, "de poëzie is de alles in zich sluitende kunst" (Casimir 1920: 83).

Onder invloed van Hegel's idealisme blijft men er in Duitsland naar streven een verzoening tot stand te brengen tussen het poëtische ideaal en de werkelijkheid. Vrijwel geen Duitse realist durfde zich aan de idealistische filosofie radikaal te onttrekken (Kohl 1977: 104). Daarin bestaat de tegenstelling tussen het Franse en het Duitse realisme.

In Duitsland wordt wel een aantal jaren aandacht besteed aan realisme en naturalisme zoals die zich in Frankrijk ontwikkeld hadden. Vanaf 1880 staat Zola een tiental jaren in het centrum van de literaire discussie. Dikwijls vindt men ook wel, dat er een relatie moet bestaan tussen natuurwetenschap en literatuur — meestal echter onder voorbehoud. De realistische schrijfwijze wordt vrijwel steeds bepaald en beperkt door een poëtisch idealisme. In de Duitse kontekst wordt dan ook gesproken over "poëtisch realisme". De term is afkomstig van de

filosoof Schelling, het concept wordt ingevuld door Otto Ludwig (1813-1865). Ook voor hem blijft realisme het midden houden tussen de ervaringswerkelijkheid en wat in het Duits heet de "Idealität":

"Het gaat de naturalist meer om het menigvuldige, de idealist om de eenheid. Deze beide richtingen zijn eenzijdig, het artistieke realisme brengt ze bij elkaar in een artistiek midden" (geciteerd door Kohl 1977: 105).

Wat blijft hierin nog over van nabootsing van de werkelijkheid? Ludwig schijnt onder poëtisch of artistiek realisme eerder het "ideaal van alle pragmatische, dwz. epische of dramatische poëzie te verstaan dan een historisch bepaald vorm-principe", konstateert Preisendanz: Ludwig rekent tot zijn poëtisch realisme ver van elkaar verwijderde schrijvers als Shakespeare en Dickens. Volgens Ludwig vormt het poëtisch realisme

"niet een stuk van de wereld maar een hele, gesloten wereld, die al haar voorwaarden, al haar gevolgen in zichzelf bevat". De wereld van het poëtisch realisme zou door ons als een totaliteit worden ervaren; in een stuk werkelijkheid zou de dichtelijke fantasie de wetten van de hele werkelijkheid weten vast te leggen; de wet van de werkelijkheid zou zegevieren over elk puur toevallig verschijnsel. Zo ontstaat dan een wereld "die het midden houdt tussen de objectieve waarheid in de dingen en de wet die onze geest daarin wil leggen, een wereld waaruit door de in ons wonende wet wordt herboren wat wij van de werkelijke wereld weten..." (geciteerd door Preisendanz 1977: 70).

In wezen gaat het ook hier nog altijd om de vraag die sinds Aristoteles al gesteld werd, nl. in hoeverre kunst nabootsing van de werkelijkheid is. Er bestaat een spanning tussen nabootsen en scheppen, die Ludwig probeert op te lossen aan de hand van zijn analyse van poëtisch realisme. Niemand twijfelt echter aan de mogelijkheid van het nabootsen van werkelijkheid *überhaupt*.

Er wordt steeds gezocht naar een evenwicht tussen subjectiviteit en objectiviteit. De spanning tussen werkelijkheid en subjectieve zingeving aan deze werkelijkheid wordt dikwijls doorbroken door het procédé van de humor: deze werkt bevrijdend wanneer de druk van de desillusionerende werkelijkheid te groot wordt (vgl. ook Preisendanz 1977: 87vv). De

idealistische tendenzen blijven sterk. Brecht is zelfs van mening, dat het idealisme een komplette doorbraak naar een Duits realisme steeds in de weg heeft gestaan. Doordat de metafysica een rol is blijven spelen, konden volgens hem onmogelijk alle konventionele waarden en normen worden losgelaten.

In Duitsland is het streven naar weergave van de eigentijdse maatschappelijke werkelijkheid nooit zo sterk geworden als dat in Frankrijk het geval was in de literatuur. De Franse literatuur was een tijdlang politiek en maatschappelijk vrij sterk aan de aktualiteit van de eigen tijd gebonden.

Zowel Auerbach als ten dele ook Lukács gaan in hun beoordeling van het realisme uit van de inhoud van de romans en vergelijken die met "de werkelijkheid" van die tijd. Brinkmann (1957 en 1969) zoekt daarentegen meer naar de structuren van de teksten, de manier waarop de werkelijkheid wordt weergegeven in een aantal werken van Spielhagen, Ludwig en Keyserling. Hij ziet een duidelijke toename van subjektiverende elementen, waarbij het objectief waargenomen in een subjectief perspectief wordt gezet. Het Duitse realisme ontwikkelt zich dankzij een diepgeworteld subjektivisme vanzelf in de richting van een impressionisme, waarbij van de "algemene ervaring" wordt afgezien en alleen nog de individuele ervaring van belang is (vgl. Kohl 1977: 118).

Het subjectieve en individuele element in het Duitse realisme manifesteert zich duidelijk in de manier waarop de privéwereld van de hoofdfiguur wordt weergegeven. De personages komen vooral uit de burgerij, een enkele maal ook uit de aristocratie. Hemmings (1974: 245) konstateert dan ook, dat de kern van het Duitse realisme *bürgerlich* is in de zin, dat de lagere klassen over het algemeen niet of nauwelijks serieus behandeld worden in de romans. Een realistisch schrijver als Von Riehl ziet van het schrijven over de lagere klassen — handwerkslieden, fabrieksarbeiders, dagloners — af omdat ze producten zijn van een proces van ontbinding dat begint in het organisch bestel van de maatschappij: ze zijn ongeschikt literatuurmateriaal. Volgens Hemmings is de uitdrukking dat Duits realisme Riehlisme is, meer dan alleen maar een woordspeling:

"In de werkelijkheid van de realisten vervullen zij (nl. de lagere klassen) hooguit figurantenrollen of worden ze als literaire stereotypen behandeld. Het kwam niet op bij deze schrijvers om ze te bestuderen als een opko-



Ook Fontane die toch erg liberaal is en de Franse realisten en naturalisten grondig kent, doet niet rechtstreeks aan maatschappijkritiek in zijn werk. Hij vindt Zola's wereld van *L'Assommoir* maar treurig. Op zich is dat niet erg, maar kunst is tenslotte kunst en dit soort realistische werken is er meer op uit om kennis over te dragen dan kunst voort te brengen. Volgens hem blijft de relatie met de werkelijkheid daarbij duidelijk prozaïsch, terwijl deze poëtisch zou moeten zijn. Dat is volgens Fontane dan ook een dwaalweg: het meest eigenlijke, het diepste wezen van de kunst wordt op die manier miskend (vgl. Preisendanz 1977: 201). Er moet een specifiek poëtische verhouding tot de werkelijkheid bestaan in het werk van de schrijver, wil er sprake zijn van kunst in deze opvatting.

Fontane is niet alleen schrijver van romans en novellen, maar ook literatuurcriticus. Hij is zich duidelijk bewust van de invloed van de Franse naturalisten in Duitsland en keurt in het algemeen de vernieuwingen die door hen worden voorgesteld goed. Het naturalisme heeft in Duitsland grote invloed op het Duitse drama, terwijl het nauwelijks effect heeft op de Duitse roman.

De naam van Arno Holz dient in dit verband genoemd te worden. Holz is aanvankelijk een enthousiast aanhanger van Zola's leer. Onder positivistische invloed onderzoekt hij welke wetten mogelijk in de kunst gelden. Hij komt tot de konklusie dat een kunstwerk dat de natuur nabootst op de natuur *lijkt*, maar geen natuur *is*. Het is een stukje natuur min x. Wat is deze x? Zola had gezegd, dat de roman een "hoekje natuur is gezien door een temperament". Volgens Holz wordt de x gevormd door het materiaal en de middelen waarmee het kunstwerk tot stand komt. De natuur moet zo getrouw mogelijk worden weergegeven. Wil de taal daaraan meewerken, dan moet de schrijver wantrouwig staan tegenover procédés als bijvoorbeeld rijm en metrum, want deze staan de werkelijkheidsgetrouwe weergave alleen maar in de weg. In zijn *Die Kunst: Ihr Wesen und ihre Gesetze* (1891), komt Holz tenslotte tot de overtuiging dat de kunst nooit, onder geen omstandigheid, werkelijk met de natuur (de werkelijkheid) samenvalt.

Het naturalisme in Duitsland vindt vooral vertegenwoordigers



onder de toneelschrijvers: de "lagere standen" verschijnen op het toneel, in arbeiderskleren of lompen, en ze spreken gewone omgangstaal of zelfs dialecten, bijvoorbeeld in de drama's van Holz en Johannes Schlaf.

Gerhart Hauptmann wordt algemeen beschouwd als een van de belangrijkste naturalisten in Duitsland. Zijn toneelstukken *Ein Tod* of *Die Weber* zijn er voorbeelden van. Toch is hij nooit "objectief" in de weergave van de situatie van de minder bedeelenden. Hij idealiseert ze en is in dat opzicht te vergelijken met Heijermans in diens *Op hoop van zegen*. In zijn latere werk gaat Hauptmann steeds meer in de idealistische richting.

In een groot aantal pamfletten, manifesten en artikelen is in Duitsland het Franse naturalisme besproken, maar dat neemt niet weg dat het idealisme het terrein bleef beheersen. Duitse schrijvers voelen zich kennelijk niet erg op hun gemak met "lagere" onderwerpen als armoede of sex. Er wordt wel uitgebreid gediscussieerd over het naturalisme, bijvoorbeeld over de vraag of naturalisme nu per definitie een pessimistische levensvisie inhoudt of ook optimistisch kan zijn. Schrijvers doen er echter niet veel mee in hun werk. Als een van de redenen daarvoor voert Hemmings (a.w.: 260) aan, dat Zola's theorie die in Frankrijk rond 1880 bekend werd, in Duitsland te laat ontdekt wordt, nl. op het moment dat Zola zelf al enigszins het vertrouwen in de zuivere leer van het naturalisme zoals hij die een tijdlang had verkondigd, lijkt te verliezen. Het ideële blijft in het Duitse realisme een rol spelen. Er is veel onderzoek gedaan naar de plaats die het ideële in de realistische kunst in Duitsland inneemt (zie Kohl 1977: 125).

### *Engeland*

In Engeland betekende het realisme in de negentiende eeuw geen doorbraak naar iets nieuws, geen radicale reactie op de bestaande literaire traditie. Het realisme ontwikkelde zich geleidelijk, er was geen sprake van een manifest of programma van waaruit de veranderingen in de literatuur zouden moeten plaats vinden. Er wordt aangesloten bij traditionele procédés uit de historische "romances" enerzijds (het buitengewone kan nog gebeuren), maar ook worden al relaties geschilderd tussen de romanfiguren en hun omgeving. Ook personages uit lagere milieus komen in de romans voor.

De maatschappijkritiek zoals die in een aantal Franse negentiende-eeuwse romans de weergave van de werkelijkheid kenmerkte, was in Engeland veel minder algemeen. Van de roman wordt daar wel verwacht dat deze werkelijkheidsgetrouw de gang van zaken weergeeft, maar dan gaat het tegelijkertijd ook om iets anders. Er zit een bedoeling achter. Kohl (1977: 93) citeert in dit verband George Eliot; volgens haar is de menselijke samenleving nu eenmaal een verzameling van uiterlijk weinig ideale wezens, die evenwel met verdraagzaamheid en liefde tegemoet moeten worden getreden:

“Deze mede-stervelingen moeten, stuk voor stuk, worden geaccepteerd zoals ze zijn: je kunt hun neuzen niet recht maken, noch hun geest scherpen, noch hun neigingen veranderen; deze mensen zijn het — te midden van wie je je leven doorbrengt — die je dient te verdragen, met wie je medelijden moet hebben, van wie je moet houden: het zijn deze min of meer lelijke, domme, onstandvastige mensen, van wie je de opwallingen van goedheid zou moeten kunnen bewonderen”.

Het gaat niet meer om de klassieke schoonheid, maar nog wel om een vorm van schoonheid. We worden opgeroepen om sympathie op te vatten voor medemensen die deze aandacht niet kregen in de vroegere kunst, zoals bijvoorbeeld “oude vrouwen die wortels schrappen met hun werkhanden” (ibid.). In het gewone of lelijke moet toch iets goeds, moois of waars worden ontdekt.

Er waren in Engeland al vroeg stemmen die pleitten voor originaliteit; in de achttiende eeuw was er bijvoorbeeld Edward Young wiens bekende essay *Conjectures on Original Composition* in 1756 verscheen. Watt (1957: 15) merkt op, dat de term *origineel*, die in de Middeleeuwen had betekend “dat wat vanaf het begin bestaan heeft”, nu in een nieuwe betekenis wordt gebruikt, nl. in de zin van “niet-afgeleid, onafhankelijk, uit de eerste hand”. Edward Young loofde Richardson's originaliteit in de nieuwe betekenis, zoals we deze ook nu nog gebruiken. Originaliteit wordt belangrijk in de roman evenals de aandacht voor het individu. In Engeland blijft echter de radikalisering van het realistische principe uit. De meeste critici zijn er van mening, dat een konsekwent realistische methode niet aan te bevelen is. Realistische methoden en technieken, zoals die zich op het vasteland en met name in Frankrijk ontwikkeld hadden, mogen volgens hen alleen worden

toegepast voor zover het "aangename" karakter van het kunstwerk dat toelaat. Een idealiserend tintje blijft zichtbaar in de tendens om de werkelijkheid realistisch weer te geven.

Hoe het "aangename" met de werkelijkheidsgetrouwe nabootsing in overeenstemming kan worden gebracht, daarover wordt niet veel getheoretiseerd. Geleidelijk valt een steeds sterkere belangstelling te konstaten voor de beschrijving van de maatschappelijke werkelijkheid. Kenmerkend wordt, volgens Williams (1974: X), voor de romanfiguren dat hun eigen persoonlijkheid alleen duidelijk reliëf krijgt tegen de achtergrond van het milieu en de maatschappij waarin ze leven.

Het is opvallend, dat de theorie en de methoden van het realisme de Engelse schrijvers en critici aanzienlijk minder hebben bezig gehouden dan de Franse en Duitse. Wat betreft het naturalisme, de eerste vertaling van romans van Zola in het Engels waren van 1884 en 1885. Deze werden aanvankelijk op grond van morele en esthetische overwegingen van de hand gewezen. In 1889 werd de uitgever van Zola in Engeland zelfs gerechtelijk vervolgd. Later kwam er meer waardering voor het naturalisme, maar dit heeft in Engeland nooit die erkenning gekregen die het een tijdlang op het vasteland genoot. Wel heeft de naturalistische invloed tot gevolg, dat er tegen het eind van de negentiende eeuw meer wordt nagedacht over de relatie tussen literatuur en werkelijkheid. Dit betekent, aldus Goetsch, (geciteerd door Kohl a.w.: 136), een uitwaaiing van de Victoriaanse "harmonische" roman naar verschillende soorten subjectief realisme, waarmee voor Engeland het tijdperk van de moderne roman is aangebroken, een tijdperk waarin veel aandacht wordt geschonken aan de bewustzijnsinhouden:

"Het waarheidsprobleem werd verlegd van het objekt, van de levenswerkelijkheid, naar het subjekt, de kunstenaar".

De werkelijkheid in de roman wordt niet langer ervaren als een inventarisatie van de buitenwereld, als een overzicht over gebeurtenissen en verschijnselen, zoals die zich "objektief" aan "de mens" (kunnen) voordoen, maar vanuit het gezichtspunt van een subjekt, zoals een enkel individu deze werkelijkheid voor zichzelf interpreteert.

### *Kritiek op realisme en naturalisme*

Het is onmogelijk in een beperkt aantal pagina's in te gaan op andere interessante aspecten van de ontwikkeling van realisme en naturalisme, bijvoorbeeld de Verenigde Staten of de Sovjet-Unie, Latijns-Amerika of Afrika — en Nederland niet te vergeten. Een andere geografische of kulturele kontekst brengt steeds een accentverschuiving met zich mee, zoals al bleek in de Franse, Duitse en Engelse opvattingen over realisme en naturalisme waarover kort werd gesproken.

Het Europese realisme in de negentiende eeuw heeft zich voortgezet in het naturalisme enerzijds en het impressionisme anderzijds. Beide vormen zijn elk op een eigen manier een radikalisering van het realisme:

“Terwijl het impressionisme voorrang gaf aan de individuele registratie van werkelijkheid, ging het de naturalistische schrijvers en kunstenaars om objectieve en werkelijkheidsgetrouwe weergave van voornamelijk sociale werkelijkheid”. (Kohl a.w.: 126).

Het naturalisme is in wezen niets anders dan een konsekvent doorgevoerd en wetenschappelijk gefundeerd realisme. Ook het naturalisme zet zich af tegen de heersende artistieke normen van de eigen tijd. Positivisme en wetenschappelijke experimenten hebben er grote invloed op gehad. Kohl konstateert terecht, dat in veel studies geen werkelijk onderscheid wordt gemaakt tussen realisme en naturalisme. Meestal spreekt men van naturalisme, wanneer er een nauwe relatie bestaat tussen het literaire werk en de methoden van het wetenschappelijke experiment. Wat betreft de “wetenschappelijke” inhoud van het literaire werk denke men m.n. aan Taine's milieutheorie, het determinisme en de evolutietheorie van Darwin.

In Frankrijk bestond al een langere realistische traditie. Daar wordt het verschijnen van *Germinie Lacerteux* (1864) van de gebroeders Goncourt aangehouden als het begintijdstip van het naturalisme.

De naturalistische literatuur wordt gekenmerkt door het radicaal breken met bestaande esthetische normen: de *hele* werkelijkheid wordt mogelijk voorwerp van literatuur. Formele voorschriften bepalen niet wat wel en niet geschreven mag worden. Daarin ziet Kohl (a.w.: 127) de eigenlijke esthetische revolutie van het naturalisme en tevens de oorzaak voor het

mislukken ervan als kunst. Zoals gezegd, hebben realisme en naturalisme de kunst bevrijd van een verplicht en meer dan eens ook geforceerd, gekunsteld idealiseren van de werkelijkheid. Dikwijls is het realisme, maar veel meer nog het naturalisme, afgekraakt. Kritiek werd uitgeoefend van vele kanten.

De marxistische kritiek verwijt het burgerlijk realisme en vooral ook het naturalisme, dat het bij het weergeven van de bestaande ellende blijft staan, dat het niet meer doet dan een inventaris opmaken en geen wegen aangeeft naar een beter toekomst.

De "burgerlijke" kritiek heeft realisme en naturalisme daarentegen juist dikwijls verweten dat de kunst erdoor misbruikt wordt om "bepaalde" ideeën te lanceren.

Uit dergelijke kritiek blijkt, dat er toch altijd verband bestaat tussen weergave van de werkelijkheid en de maatschappijvisie van de schrijver. Deze is nooit neutraal, hij maakt altijd een keus uit het werkelijkheidsmateriaal, al berust dit materiaal op een nog zo zorgvuldige dokumentatie. Ook realisme en naturalisme ontsnappen niet aan de illusie waarop de zogenaamde nabootsing van de werkelijkheid nu eenmaal berust.

#### IV. Socialistisch realisme

Zoals gezegd werd in de inleiding, bestaan er grosso modo twee realisme-opvattingen, nl. het realisme als periode-begrip en het realisme als algemeen niet aan een bepaalde tijd gebonden concept. Een van de strijdpunten tussen voor- en tegenstanders van de marxistische ideologie in de literatuur is het verschil in realisme-opvatting. Het realisme als periode-begrip voor een negentiende-eeuwse literaire stroming wordt door het socialistisch realisme van de hand gewezen. Omgekeerd geldt echter niet, dat elke niet-marxist het realisme noodzakelijk als een uitsluitend negentiende-eeuwse zaak zou opvatten, zoals al bleek in de inleiding (zie ook hoofdstuk V).

Een periode in de literatuurgeschiedenis "wordt gevormd door een groep van literaire teksten die binnen een min of meer nauwkeurig aan te geven tijdsbestek op overeenkomstige wijze zijn gecodeerd" (Kunne-Ibsch 1977: 287). Eén van de voorbeelden die Elrud Kunne-Ibsch geeft in haar artikel "Periodiseren: de historische ordening van literaire teksten" betreft het naturalisme als periode: de arme stadswijken die uit het aanbod van ruimtelijke elementen worden gekozen maken deel uit van een "betekenisdragende en periodeconstituerende selectie" (ibid.: 288).

Voor de verdedigers van het socialistisch realisme is een periodebegrip zonder meer onaanvaardbaar: realisme moet gezien worden als een wisselwerking tussen de werkelijkheid zoals deze zich aan ons voordoet en de artistieke productie, zoals bijvoorbeeld Lück (1977) van mening is. Voor hem is het zonder meer vanzelfsprekend, dat realisme in onze tijd evenzeer de werkelijkheid kan afbeelden als de realistische schrijvers in de vorige eeuw hun werkelijkheid in de literatuur weergaven.



### Marx en Engels

Marx en Engels hebben hun bekendheid vooral te danken aan hun politieke en economische geschriften. Een esthetische theorie hebben ze nooit geformuleerd en literatuurwetenschappelijke verhandelingen zijn van hun hand nooit verschenen. Hun uitspraken over kunst en literatuur moeten gezocht worden in opmerkingen en fragmentarische commentaren die verspreid over hun werk te vinden zijn. Het is dan ook niet juist om Marx en Engels te zien als de grondleggers van een literatuurtheorie van het socialistisch realisme.

Ze hadden bovendien niet allebei dezelfde smaak op het gebied van de literatuur: Marx

“hield van de klassieke schrijvers, Shakespeare, Goethe en de schrijvers van het *ancien régime*. Engels' literaire sympathieën, daarentegen, waren gevoed door de Romantische impulsen van de vroege negentiende eeuw en neigden meer naar nationalistische Duitse poëzie en de fundamenteel Romantische vragen van de vergelijkende filologie. Engels was bereid zijn persoonlijke smaak en oordeel te onderwerpen aan tijdsvoorschriften en van literatuur te genieten die in overeenstemming was met de lijn van de politieke theorie; Marx, evenwel, bleef trouw aan zijn favoriete auteurs en aan de Griekse kunst tegen zijn eigen theorie in. Voor wat zijn literaire smaak betreft, was Marx geenszins een Marxist”.

zoals Demetz konstateert in zijn boek *Marx, Engels and the Poets* (1959: 127). De invloed van Hegel's idealistische filosofie op Marx' denken is groot geweest. De dialektische methode die Hegel volgt, gaat er vanuit dat elk begrip door zijn ontkenning wordt begrensd. De dialektiek voltrekt zich dan door de ontkenning weer te ontkennen, zodat men tot een nieuw begrip komt. Dit derde begrip omvat de beide voorgaande begrippen die erin zijn opgeheven. Deze drie stappen in de redenering noemt Hegel these-antithese-synthese. Onder dialektiek verstaat hij het “bewegende principe van het begrip”. Dit is op te vatten als een soort beweging van gedachten, waarin steeds sprake is van vooruitgang en nooit van terugkeer naar een verleden zonder meer. Zoals bijvoorbeeld in het geval van iemand die jaren op reis is en daarna terugkomt in zijn geboortestad: na zijn reis zal hij de stad met heel andere ogen zien. Of, een ander voorbeeld, iemand leest een boek A, vervolgens een boek B, waarna hij teruggrijpt naar boek A, dat hij nu “anders” zal lezen. De lektuur van boek B heeft hem perspectieven geopend met betrekking tot boek A, die hij daar-

vóór niet had waargenomen. In dit geval zou de "synthese" dan zijn het "met de ogen van B" gelezen boek A. A wordt nu een stapje hoger, in een nieuwe fase gezien. De dialektische ontwikkeling is in principe oneindig. Hetzelfde geldt voor de wetenschappelijke discussie die eindeloos doorgaat: een wetenschappelijke discussie mondt uit in een "synthese", maar wordt in een volgende fase weer "these" en door tegenstanders bestreden in de vorm van "antithese", waaruit dan weer een nieuwe "synthese" resulteert enz. (vgl. Seiffert 1973: 209vv). Hegel heeft de dialektiek onder meer toegepast op de geschiedenis en op de "bürgerliche" maatschappij. Casimir (1921: 99) noemt de leer van Marx "het systeem van Hegel onderste boven gezet":

"Voor Hegel was de geschiedenis de zelfontwikkeling der Idee. Alles wat was in natuur, staat en maatschappij vormde een bepaalde trap van haar ontwikkeling. Marx meent, dat Hegel deze ontwikkeling op den kop heeft gezet. Niet de ontwikkeling der idee is primair. War er het eerst is, is de productiewijze. De wijze van voortbrenging der aardsche goederen bepaalt de ideeën van godsdienst, recht, zedelijkheid en kunst. De produktiewijze is de onderbouw, het andere de bovenbouw".

De verhouding tussen basis (onderbouw) en bovenbouw wordt door Marx onder meer uiteengezet in een veel geciteerd voorwoord bij *Zur Kritik der politischen Ökonomie* (1859):

"In de maatschappelijke productie van hun leven komen mensen terecht in bepaalde onvermijdelijke en van hun wil onafhankelijke verhoudingen, productieverhoudingen, die overeenkomen met een bepaald ontwikkelingsstadium van hun materiële productie-krachten. De totale som van deze productie-relaties vormt de economische structuur van de maatschappij, de werkelijke basis, waarop een juridische en politieke bovenbouw komt te staan, en waarmee bepaalde maatschappelijke bewustzijnsvormen overeenkomen. De produktiewijze van het materiële leven bepaalt het sociale, politieke en intellectuele levensproces in het algemeen. Het is niet het bewustzijn van de mensen dat hun zijn (bepaalt), maar omgekeerd, hun maatschappelijk zijn dat hun bewustzijn bepaalt".

Marx analyseert de economische oorzaak (basis) van veranderingen in de maatschappelijke verhoudingen. Bij Hegel heeft de wereldgeschiedenis zich ontwikkeld in drie fasen, nl. de oosterse wereld, de Oudheid en de christelijke wereld, d.i. het heden waarin alle mensen in principe vrij zijn. In *Het kommunistisch manifest* (1848) geeft Marx zijn eigen geschie-

denis-interpretatie: van het slavenhouderstijdperk, via de feodale maatschappij en het kapitalisme komen we bij het communisme. Terwijl Hegel de geschiedenis laat ophouden bij het heden, trekt Marx de lijn door naar de toekomst, een toekomst waarin de klassenstrijd beëindigd zal zijn. In de klassenloze maatschappij die dan zal bestaan, komt volgens de opvatting van Marx de dialektiek tot stilstand.

Het proletariaat zal als winnaar uit de klassenstrijd tevoorschijn komen, volgens de ontwikkelingswet van de krachten die de maatschappij beheersen. Met de verandering van de basis zal dan ook de bovenbouw veranderen. Er zal een andere moraal, een ander recht, een nieuwe kunst komen. De kunst maakt deel uit van de bovenbouw van de maatschappij, dus ook van de ideologie van de maatschappij.

De incidentele opmerkingen van Marx en Engels over kunst en literatuur zijn door latere volgelingen uitgewerkt tot een theorie van het realisme. De aanzetten daartoe gaan terug op Marx' en Engels' commentaren op bijvoorbeeld Lassalle's drama *Franz von Sickingen* (1859) en de brieven van Engels aan Minna Kautsky (1885) en Margaret Harkness (1888). De publikaties van Marx en Engels over kunst en literatuur zijn bijeengebracht in *Über Kunst und Literatur* (2 delen, 1967-1968), waarin de hier genoemde teksten alle te vinden zijn. Uit de korrespondentie met Ferdinand Lassalle over diens drama *Franz von Sickingen*, blijkt hoe Marx en Engels zich de toepassing in de literatuur voorstellen van het economisch bepaald zijn van de verhouding tussen basis en bovenbouw. Lassalle had om hun kommentaar gevraagd in een brief gedateerd 6 maart 1859 (a.w. I: 166-179). Allebei hebben ze veel kritiek op het stuk, onder meer vanwege de geringe diepte van de personages. Marx vraagt zich af of de keuze van de held, Von Sickingen, wel terecht is: Von Sickingen is nl. vertegenwoordiger van een ondergaande klasse. Bovendien vindt hij, dat de opstandige stedelingen en boeren een aktievere rol hadden moeten spelen. Volgens hem is niet Von Sickingen tragisch, maar het feit dat de revolutie voor de boeren te laat komt.

Ook Engels is van mening, dat de rol van de boerenbeweging — zoals die er ook geweest is in de (historische) werkelijkheid — meer benadrukt had moeten worden. Niet alleen was dat historisch juister geweest, maar het had ook een groter dramatisch

effekt teweege gebracht, daar komt in het kort Engels' kritiek op neer. Wel constateert hij instemmend, dat de handelende hoofdpersonen vertegenwoordigers zijn van bepaalde klassen en richtingen: ze vertegenwoordigen bepaalde denkwijzen van hun eigen tijd. Ze vinden hun motieven niet in onbeduidende individuele lusten, maar juist in de historische stroming waardoor ze gedragen worden. De stap die echter nog gedaan zou moeten worden, is dat de schrijver deze motieven meer door het verloop van de handeling zelf op natuurlijke wijze naar voren laat komen en niet via langgerekte argumenten en dialogen (a.w.: 184). Marx en Engels komen allebei tot de konklusie, dat de thematische overeenkomst met de historische werkelijkheid in hoge mate bepalend is voor het slagen van een historisch drama.

Lassalle verdedigt zich door te zeggen dat zijn held Von Sickingen niet als een historische figuur, maar als een literair personage moet worden beschouwd. Hij vindt, dat de schrijver het recht moet hebben om zijn personages te idealiseren. Marx heeft daarop geen commentaar gegeven.

In het kader van de verhouding tussen literatuur en werkelijkheid, zoals die hier aan de orde is, wordt de vraag naar het al of niet mogen idealiseren van de historische waarheid ook in de marxistische literatuurtheorie weer aktueel. Zoals dat al het geval was bij Aristoteles, geldt ook hier het teleologisch principe: de werkelijkheid wordt geïdealiseerd in de richting van een betere toekomst. Deze toekomst die nog lang niet overal daagt, wordt een van de pijlers van het socialistisch realisme. Het is onmogelijk hier op alle uitspraken van Marx over literatuur in te gaan. Voor meer gedetailleerde informatie verwijs ik naar Demetz' genoemde werk (1959) en naar Fokkema's "Marxist Theories of Literature" (1977). Het zal duidelijk zijn, dat voor Marx de criteria van economisch determinisme en historische juistheid essentieel zijn.

De genoemde brieven van Engels aan Minna Kautsky en Margaret Harkness bevatten informatie over zijn visie op de relatie van literatuur en maatschappij. De brief aan Kautsky (26 november 1885) schreef hij naar aanleiding van de publikatie van haar roman *Die Alten und die Neuen* (1884). Engels prijst haar scherpe karaktertekening van de personages, die tegelijkertijd *type* (algemeen) en *individu* ("Einzelmensch")

moeten zijn (a.w. I: 155). De romanfiguren staan in rechtstreekse relatie tot de maatschappij waarin ze voorkomen. Wat het engagement van de schrijver en de zogenaamde tendensliteratuur betreft, is Engels van mening:

"de tendens moet uit de situatie en de handeling zelf naar voren komen, zonder dat daar uitdrukkelijk op gewezen wordt; de dichter is niet verplicht aan de lezer de historisch (bepaalde) toekomstige oplossing van de menselijke conflicten die hij schildert, aan te reiken".

Engels voegt daaraan toe, dat in de huidige maatschappelijke verhoudingen de roman zich voornamelijk richt tot lezers uit de burgerlijke kring. Ook daar vervult de socialistisch geëngageerde roman zijn functie volledig,

"als hij door getrouwe weergave van de werkelijke verhoudingen de daaromtrent heersende konventionele illusies doorbreekt, het optimisme van de burgerlijke wereld schokt, de twijfel aan de geldigheid van het bestaande onvermijdelijk maakt, ook zonder zelf direkt een oplossing te bieden ..."

Engels verwacht dus niet van de schrijver, dat hij de lezer een oplossing aan de hand doet, maar in het later uitgewerkte socialistisch realisme blijkt dat wél een voorwaarde te worden voor "goede" literatuur.

In de brief van Engels aan Margaret Harkness (april 1888) geeft hij zijn reactie op haar boek *Citygirl*. Interessant is voor ons vooral de passage over het realisme:

"Realisme betekent, mijns inziens, behalve de waarheidsgetrouwheid van de details, ook de getrouwe weergave van typerende (*typische*) karakters onder typerende (*typische*) omstandigheden".

Volgens Engels is Harkness er in geslaagd haar personages "typisch" genoeg te schilderen, maar de omstandigheden waarin deze personages leven zijn dat veel minder: de arbeidersklasse is te veel een "passieve massa" geworden, die niet in staat blijkt zichzelf te redden en dat zelfs niet probeert. De pogingen om verbetering in hun situatie te brengen komen van boven af. Dat kan toch niet meer in het jaar 1887, aldus Engels, het proletariaat is strijdbaar en de strijd tegen de onderdrukking is al een historisch feit:



"De rebelse afwijzing door de arbeidersklasse van het onderdrukkende milieu dat ze omgeeft, hun pogingen — krampachtig, half bewust of bewust — om hun plaats als menselijke wezens terug te krijgen, behoren tot de geschiedenis en moeten daarom aanspraak maken op een plaats binnen het realisme".

Over de verhouding tussen "tendens" en realisme in de roman zegt Engels, dat het des te beter is voor een literair werk als de mening van de auteur verborgen blijft:

"Het realisme waarover ik spreek, kan zelfs tegen de mening van de auteur ingaan".

Engels noemt dan als voorbeeld Balzac, die hij "een grotere meester van het realisme vindt dan alle Zola's uit verleden, heden en toekomst". Balzac brengt nl. in de *Comédie humaine* een voortreffelijke realistische geschiedenis van de Franse maatschappij, waarin hij de opkomst van de bourgeoisie tegenover een degenererende adel schildert. Balzac sympathiseerde met deze adel, maar hij hekelt de vertegenwoordigers daarvan in zijn romans, terwijl hij over de tegenstanders van deze klasse bewonderend schrijft.

"Dat Balzac zo gedwongen werd, tegen zijn eigen klasse-sympathieën en politieke vooroordelen in te gaan, dat hij de noodzakelijke ondergang van zijn geliefde adel zag, en deze groep als mensen schilderde, die geen beter lot verdienen; en dat hij de werkelijke mensen van de toekomst daar zag, waar ze in die tijd alleen te vinden waren — dat beschouw ik als één van de grootste overwinningen van het realisme en als één van de schitterendste trekken van de oude Balzac" (ibid.).

De hier genoemde uitspraken van Marx en Engels over literatuur zijn de meest representatieve van wat ze op dit gebied hebben gezegd. Het blijft allemaal vrij vaag, al zitten er potentiële aanzetten in die hebben bijgedragen tot de vorming van een socialistisch realisme-koncept.

### Lenin

Het beginsel van de "Parteilichkeit", het partij-karakter van socialistisch-realistische literatuur, gaat terug op Lenin's opstel "Partijorganisatie en partijliteratuur" (1905). Deze opvatting blijkt later een grote rol te spelen in de marxistische realisme-opvatting.



Het staat iedereen vrij om te schrijven en te zeggen wat hij wil, zonder beperking. De vrijheid van het woord en van de pers dient volledig te zijn. Hetzelfde geldt voor de vrijheid van de partij als vrijwillig verbond. Ook deze dient volledig te zijn:

“Voor het vaststellen van de grens echter tussen dat wat in de lijn van de partij ligt en dat wat daartegen ingaat, dienen het partij-program, de taktische resoluties en de statuten van de partij, daartoe dient tenslotte de gehele ervaring van de internationale sociaal-demokratie” (a.w.: 76).

Het beginsel van de partijliteratuur komt er op neer, dat literaire aktiviteit geen individuele aangelegenheid mag zijn, onafhankelijk van de “algemene proletarische zaak”. De literaire aktiviteit moet een radertje, een schroefje, worden van

“het ene grote sociaal-demokratische mechanisme, dat door de gehele politiek bewuste voorhoede van de gehele arbeidersklasse in beweging wordt gezet. De literaire werkzaamheid moet een bestanddeel worden van het georganiseerde, planmatige, verenigde sociaal-demokratische partij-werk” (ibid.: 74).

Het burgerlijke gepraat over vrijheid noemt Lenin huichelarij, want het is onmogelijk in de maatschappij te leven en tegelijkertijd er vrij van te zijn. De taak die de schrijvers op zich nemen moet zijn

“het organiseren van het omvangrijke, veelzijdige, veelsoortige, literaire scheppende werk in nauwe onverbreekelijke verbinding met de sociaal-demokratische arbeidersbeweging. De gehele sociaal-demokratische literatuur moet partijliteratuur worden” (ibid.: 78).

Hoe moet dergelijke literatuur geschreven worden? Lenin gaat uit van de weerspiegelingsgedachte. Materialisme is naar zijn opvatting dat de materie het oorspronkelijk gegeven is, het primaire, waaruit de ideeën, het bewustzijn, de gevoelens worden afgeleid. Materialisme betekent ook erkenning van de objectiviteit buiten het bewustzijn. Kennis, ideeën en gevoelens, zijn kopieën, afbeeldingen (weerspiegelingen) van deze objectiviteit. De materie zelf is echter geen onveranderlijke, blijvende werkelijkheid, maar is steeds in verandering en ontwikkeling op grond van de dialectiek.

Kunst moet volgens Lenin funktionieren als een vorm van weerspiegeling van de werkelijkheid in een bepaalde ontwik-

kelingsfase. Er is geen sprake van een zuiver kontemplatieve afspiegeling zonder meer. De afspiegeling moet tegelijkertijd elementen bevatten waaruit de verandering van de afgebeelde werkelijkheid blijkt. Realisme is naar marxistische opvatting dus weerspiegeling van de werkelijkheid, maar aan dit realisme worden wel bepaalde voorwaarden gesteld. Realisme is in geen geval een specifiek periodebegrip of een bepaald stijlkenmerk. Essentieel is voor de juiste weerspiegeling dat deze "een stap voorwaarts" betekent in de goede richting. Het goede realisme mag nooit verward worden met het naturalisme, omdat dit aan de oppervlakte blijft: het is alleen beschrijvend. De echte realistische kunst daarentegen graaft in de diepte en maakt daardoor de wezenlijke krachten zichtbaar die de "wetmatigheden van het maatschappelijke en historische zijn" bepalen. De literatuur bereikt dit echte realisme in de uitbeelding van typerende verschijningen die verwijzen naar de wetmatige ontwikkeling in marxistisch-leninistische zin (vgl. Kluge 1973: 205-208).

In zijn opstellen over Tolstoj noemt Lenin (1908-1910) deze schrijver een spiegel van zijn tijd, omdat Tolstoj het boerenleven en de economische en maatschappelijke bijzonderheden van het negentiende-eeuwse Rusland zo realistisch en historisch "angemessen" weet te schilderen.

Lenin brengt literatuur steeds rechtstreeks in verbinding met de werkelijkheid, zoals Marx en Engels (a.w. II: 64-142) dat bijvoorbeeld ook deden in hun bespreking van Eugène Sue's *Les mystères de Paris*. De schrijver dient een zo groot mogelijke wetenschappelijke nauwkeurigheid na te streven. Literatuur bezit geen op zichzelf staande eigen fiktionele werkelijkheid. Het gaat om de "inhoud", die belangrijker is dan de "poëtische vorm". Over de vorm laat Lenin zich trouwens nergens uit. De waarde van de weerspiegeling blijkt pas in de gerealiseerde vorm, in de praktijk van het literaire werk. Zowel literatuur als wetenschap en filosofie moeten *parteilich* zijn in marxistische zin. Voor het marxisme zijn elke ideologie, elke kunst, elke literatuur dus ook, gebonden. Geen enkel werk is neutraal.

Er wordt eigenlijk geen onderscheid gemaakt tussen werk en auteur: deze laatste draagt de volledige verantwoordelijkheid voor de mentaliteit en het gedrag van zijn literaire helden.

Zoals gezegd laat Lenin het probleem van de vorm buiten beschouwing. Kennelijk voelde hij zich niet bevoegd daarover

uitspraken te doen. Wel blijkt, dat de vorm van sekundair belang is, een louter technisch probleem.

In de Sovjet literatuurwetenschap en literaire kritiek hebben Lenin's opvattingen doorgewerkt. Ook in die zin, dat de inhoudelijke kant van het literaire werk primair is en de formele kant pas op de tweede plaats komt. De kunst staat in het historisch-ideologisch proces. De criteria voor de beoordeling en waardering van literatuur worden bepaald door de partij die de revolutionaire arbeidersbeweging vertegenwoordigt en leidt. Realisme en socialisme worden met elkaar in verband gebracht.

De term socialistisch realisme werd voor het eerst schriftelijk gebruikt door een partijfunktionaris in een rede die op 23 mei 1932 werd afgedrukt in de *Literaturnaja gazeta*. Op grond daarvan werd uitvoerig gediskussieerd over de definitie van dit realisme, totdat het op het eerste kongres van de Russische Schrijversbond, onder voorzitterschap van Maxim Gorki, in 1934 verplicht als methode werd voorgeschreven (Kluge, a.w.: 245). In de statuten van de Russische Schrijversbond staat het als volgt omschreven:

"Het socialistisch realisme, de essentiële methode van de Sovjet literatuur, eist van de kunstenaar waarheidsgetrouwe, historisch konkrete afbeelding van de werkelijkheid in haar revolutionaire ontwikkeling" (geciteerd door Tertz 1965: 148).

De Sovjet literatuur is tendens-literatuur en men geeft dat maar al te graag toe: een flinke dosis revolutionaire romantiek maakt deel uit van de methode van het socialistisch realisme. In de klassenstrijd is men op weg naar de klassenloze toekomst en daarvoor alleen strijdt de positieve held, aldus Ždanov op het kongres van 1934 (uitvoerig geciteerd door Kluge a.w.: 234). Er wordt weinig nieuws gebracht op dit kongres, de ideeën van Lenin worden vrijwel letterlijk overgenomen; de weerspiegeling als trouw aan de werkelijkheid moet worden weergegeven in de richting die het socialistisch realisme vraagt, m.a.w. "de afbeelding van de maatschappelijke werkelijkheid in haar revolutionaire ontwikkeling", zoals de officiële definitie sinds 1934 luidt.

Wat waarheid is, wat werkelijkheid is, wordt in het socialistisch realisme bepaald door kunstexterne criteria, waarbij de *Parteilichkeit* een duidelijke rol speelt. Het gaat er niet om de

wereld te interpreteren maar haar te veranderen, luidt immers een bekende uitspraak van Marx en de literatuur heeft daarin een eigen funktie. De hele geschiedenis is een weg naar het doel toe, waarvoor de Partij de richtlijnen aangeeft.

De vergelijking met het classicisme dringt zich op en deze is herhaaldelijk gemaakt. Ook in het classicisme was er sprake van een positieve held en van de "belle nature". Het ware, het schone en het goede hangen nauw samen, zowel in het classicisme als het socialistisch realisme. In beide opvattingen wordt het principe van de weergave van de werkelijkheid onderworpen aan ethische normen en een strikt vastgelegde visie op de "waarheid": de afbeelding van de werkelijkheid moet de lezer tot voorbeeld dienen. Abram Tertz (1965: 195vv), een van degenen die de vergelijking trekt tussen classicisme en socialistisch realisme, gaat zelfs zover, dat hij het socialistisch realisme eigenlijk socialistisch classicisme zou willen noemen.

Kohl (a.w.: 155) ziet, behalve genoemde overeenkomst met het classicisme, ook parallele trekken tussen het socialistisch realisme en het negentiende-eeuwse, idealistische getinte, Duitse realisme, vanwege het feit dat ze allebei de werkelijkheid toetsen aan een ideale orde, een "*Idealität*" in de weergave van de werkelijkheid tot uitdrukking willen brengen:

"De kwalitatieve overgang naar een nieuw soort literatuur waarop het socialistisch realisme steeds aanspraak maakt, bestaat daarin dat het principe van de *Parteilichkeit* heerst en een wetenschappelijke, klassen-gebonden wereldbeschouwing de konkrete vervolmaking van de geschiedenis in de richting van het ideaal garandeert, terwijl in de negentiende eeuw het zoeken naar waarheid en totaliteit steeds onzekerder, subjectiever en vrijblijvender werd".

### *Mao Tse-tung*

De basis van Mao's literatuurtheorie is het marxisme-leninisme. In zijn *Talks at the Yenan Forum on Literature and Art* (mei 1942), spreekt Mao Tse-tung zich uit voor het socialistisch realisme. Schrijvers moeten nederig Marx en Lenin bestuderen en daarnaast de verschillende klassen van de maatschappij observeren en de wederzijdse relaties daartussen. Dit zijn de objectieve feiten, die een rijke literatuur opleveren, een literatuur die de juiste richting aangeeft. Literatuur mag nooit een doel op zichzelf zijn, literatuur is een wapen in de revolutie-

naire strijd, omdat zij kan bijdragen tot het verwezenlijken van de revolutie. Het volk en het volksleven zijn de bron van alle literatuur en kunst in deze zin.

Mao onderstreept, dat ook in een socialistische maatschappij literatuur onmisbaar is. Hoewel China's nieuwe kultuur anti-imperialistisch en anti-feodaal is, hoeft de kunstenaar daarom nog niet van een *tabula rasa* uit te gaan. Het doel is weliswaar de massa van het volk te dienen, maar daarbij kunnen de rijke erfenis en de goede tradities van literatuur en kunst uit China's eigen verleden en uit andere landen worden overgenomen. Ook kunnen oude vormen worden omgesmeed en van nieuwe inhoud worden voorzien, zodat ze op die manier revolutionair gaan functioneren in dienst van het volk. Het bovenstaande maakt de scheiding tussen vorm en inhoud in deze opvatting zonder meer duidelijk. In de *Yenan Talks* spreekt Mao zich voortdurend uit over de inhoud, los van de vorm van het literaire werk of de procédés die tot het slagen van dat werk zouden kunnen bijdragen.

De auteurs moeten geen onderwerpen behandelen die antinationaal, anti-wetenschappelijk of anti-kommunistisch zijn. Het is aan te bevelen veel aandacht te schenken aan het thema van de sociale revolutie en de sociale opbouw. Als voorbeelden noemt Mao Tse-tung drie militaire acties als mogelijke onderwerpen van goede literatuur.

De klassenstrijd is de allesbeheersende kracht van het menselijk bestaan. De oplossing voor de maatschappelijke problemen is te vinden in het marxisme-leninisme samen met de ideeën van Mao zelf. Voor de literatuur betekent dit, dat er weinig ruimte overblijft voor de creativiteit van de schrijver zelf.

Uit de *Yenan Talks* blijkt, hoezeer Mao zich ervan bewust is, dat het volk niet genoeg heeft aan het leven alleen, dat het vraagt om kunst en literatuur. In de kunst en in de literatuur is het leven "intenser, meer geconcentreerd en typerend, het komt dichterbij het ideaal en is daarom universeler dan het leven van alledag" (a.w.: 6).

Mao's ideologie heeft duidelijke konsekwenties voor de literatuur. Schrijvers moeten kiezen voor de Partij en schrijven in overeenstemming met de Partijgeest. Dit is een rekbaar begrip dat zich aanpast aan de veranderende omstandigheden. Afhankelijk van die omstandigheden moeten ook literaire teksten



geheel of gedeeltelijk herschreven kunnen worden als de Partijgeest dit noodzakelijk vindt. De artistieke criteria blijven steeds ondergeschikt aan politieke normen. Censuur blijft dan ook noodzakelijk in dit systeem. Fokkema (1972-73: 598) noemt de literatuur in China een kompromis tussen politieke en artistieke eisen.

In 1958 werd de term socialistisch realisme vervangen door "de combinatie van revolutionair realisme en revolutionaire romantiek". Uit het hele systeem van de Maoïstische literatuurtheorie en veel van de literaire praktijk van de afgelopen jaren blijkt hoezeer de voorkeur in China uitgaat naar teksten die getoetst kunnen worden aan politieke normen. Het populariseren van literatuur wordt bepleit en gaat, volgens Fokkema (a.w.: 601), dan wel ten koste van "hogere" kwaliteit en verbetering van artistieke normen, die in dit verband worden verwaarloosd.

Niettemin heeft Mao Tse-tung de schrijvers in China een zekere mate van artistieke vrijheid gelaten, doordat hij zich tijdens het Yenan Forum slechts in grote lijnen over literatuur heeft uitgesproken en nergens in details op literaire zaken is ingegaan. Bovendien is het feit, dat het volk volgens hem om literatuur vraagt, waarschijnlijk ook nu nog van belang voor de plaats die literatuur in de Chinese maatschappij inneemt.

### *Lukács*

De Hongaar Georg Lukács is wel de bekendste theoreticus van de marxistische kunsttheorie. Hij heeft een hele ontwikkeling doorgemaakt in zijn ideeën over literatuur en kunst en het is onmogelijk om daarop grondig in te gaan.

Van Hegel nam Lukács de dialectiek over: elk concreet ding staat noodzakelijk in verband met alle andere dingen. Een gedachte roept een tegengedachte op. Via these en antithese voert het denken naar de waarheid, naar het innerlijk zijn van de dingen, naar het wezen van de werkelijkheid. Maatschappelijke verschijnselen moeten gezien worden in het grote verband van de totaliteit. In deze totaliteit ontstaat ook de kunst, die volgens Lukács het wezen (de Idee in Hegeliaanse zin) van de werkelijkheid afbeeldt.

Lukács heeft veel over het realisme geschreven. De realist bewerkt zijn materiaal uit de werkelijkheid om te komen tot de



wetmatigheden van de objektieve werkelijkheid. De diepere verbanden zijn niet onmiddellijk waarneembaar in de maatschappelijke werkelijkheid. Vandaar dat de kunstenaar een onvoorstelbaar moeilijke taak moet verrichten – zowel op het artistieke als op het wereldbeschouwelijke vlak. De grootste kunstenaars slagen erin het menselijk leven in zijn totaliteit op harmonieuze wijze te herscheppen. In de kapitalistische maatschappij waarin het algemene en het bijzondere, het begripsmatige en het zintuigelijke, het socialistische en het individuele, van elkaar zijn losgescheurd door vervreemding en versnippering, dient de grote schrijver deze op dialektische wijze te verbinden in een complexe totaliteit: door

“de totaliteit (het wezenlijke) te laten verschijnen in het bijzondere geval (das Besondere), schept de literatuur typerende personages, gebeurtenissen of situaties en verwezenlijkt zij, algemener gezegd, het doel van de typerende voorstelling van de maatschappelijke werkelijkheid” (Zima 1978: 191).

Grote kunst projekteert een rijk en veelzijdig beeld van de menselijke totaliteit als makrokosmos van de mens in zijn verhouding tot de natuur en de geschiedenis, in de vorm van een mikrokosmos. De abstracte samenhangen van het geheel die de kunstenaar doorziet, moeten bewerkt worden op artistieke wijze tot een “vermittelte Unmittelbarkeit” (Lukács geciteerd door Kohl a.w.: 158). Deze bekende uitspraak met betrekking tot het realistische werk heeft veel invloed gehad op het socialistisch realisme.

Als voorbeelden van schrijvers die er, naar zijn opvatting, in geslaagd zijn om realistisch te schrijven, noemt Lukács de Grieken, Shakespeare, Balzac, Tolstoj. Als perioden van historisch realisme beschouwt hij het oude Griekenland, de Renaissance en de Franse literatuur uit de eerste helft van de negentiende eeuw.

Onder het “typerende” verstaat Lukács de verborgen krachten in elke maatschappij, die vanuit marxistisch oogpunt het meest wezenlijk en vooruitstrevend zijn. De schrijver moet deze typerende (*typische* in het Duits) trekken konkretiseren in zijn werk door middel van de personages en de handeling. Zó verbindt hij het individu met het menselijk geheel en de beweging van de geschiedenis. Het typerende moet verbonden worden met het bijzondere (individuele).

Hij wijst een gedetailleerde, "naturalistische", weergave van de werkelijkheid van de hand. Een dergelijke afbeelding slaagt er niet in het wezen van de werkelijkheid te konkretiseren en te structureren in het kader van de maatschappelijke realiteit (vgl. Lukács 1936).

Een andere uitwas gaat in de tegenovergestelde richting, nl. het formalisme, waarvan hij als voorbeelden noemt Breton, Musil, Kafka en Beckett. Tegenover de eerder genoemde abstracte objectiviteit staat hier het formalisme in de zin van een abstracte subjectiviteit: beide wijken af van het realisme waarvan de vorm dialektisch tot stand komt tussen het typerende en het bijzondere, in de realisering van de verhouding tussen het konkrete (individuele) en het abstracte (algemene). Lukács' realisme wordt op die manier tegelijkertijd gekenmerkt door "een cognitieve en een normatieve betekenis" (Zima a.w.: 192).

### *Het konflikt Lukács-Brecht*

Lukács handhaaft de negentiende-eeuwse realistische roman als voorbeeld voor de socialistisch realistische literatuur. Dit is de basis geweest voor het konflikt dat groeide tussen Lukács en Brecht. Het ging in dit zgn. realisme-debat, dat begon in 1937 in het emigrantentijdschrift *Das Wort*, over de realistische methode, nl. hoe moeten realistische kunst en literatuur eruit zien om de belangen van de arbeidersklasse in revolutionaire zin te steunen.

De polemiek van Brecht is met name gericht tegen Lukács' stelling, dat de realistische romans van de negentiende eeuw formeel als voorbeeld moeten dienen voor de literatuur van het socialistisch realisme. Daarmee ontleent Lukács de criteria voor realistische literatuur aan het verleden. Volgens Brecht stoelt Lukács' realismebegrip op een formalistische literaturopvatting en dat is voor hem onaanvaardbaar.

Hoe kan het verleden (de negentiende-eeuwse roman) een blijvend voorbeeld zijn voor de literatuur van het socialistisch realisme, vraagt Brecht zich af. Socialistische voorwaarden brengen nieuwe problemen, nieuw werkelijkheidsmateriaal met zich mee en die kunnen alleen op een nieuwe manier behandeld worden. Tegen de achtergrond van de nieuwe werkelijkheid mogen we de literatuur niet vastpinnen op oude regels of zogenaamde eeuwige wetten van de esthetica:

"We hoeven aan bepaalde, bestaande werken niet *het* realisme te ontzeggen, maar we zullen alle middelen aanwenden, oude en nieuwe, beproefde en onbeproefde, middelen die uit de kunst voortkomen of uit andere bronnen, om de mensen met meesterschap de werkelijkheid aan te reiken" (Brecht geciteerd door Kohl a.w.: 161).

Brecht gaat uit van de praktijk en rechtvaardigt van daaruit *elke* vorm die meewerkt in de richting van het politiek bepaalde doel: de schrijver moet de mogelijkheid hebben alle middelen te gebruiken om de werkelijkheid uit te beelden, maar van echt realisme is alleen dan sprake als de klasse optreedt "die op het punt staat de werkelijkheid te gaan bepalen" (Brecht 1940: 208).

De maatschappelijke functie van het realisme is historisch, relatief; deze verandert met de geschiedenis. Wanneer bijvoorbeeld de burger een actieve rol speelt op het toneel in een tijd waarin de adel de dienst uitmaakt of het proletariaat in de tijd waarin de burgerlijke maatschappij de macht in handen heeft, dan is er sprake van realisme:

"Een groot en veelzijdig, op het gebied van de samenleving creatief realisme, kan in de kunst slechts tot ontwikkeling komen in samenwerking met de klassen die in opkomst zijn en die, om zich te kunnen ontplooiën, moeten ingrijpen in het geheel van maatschappelijke instellingen, de gehele maatschappelijke werkelijkheid. Willen realistische tendenzen, gedeeltelijk realisme, naturalisme, dwz. mechanistisch, mystiek, heroïsch realisme mogelijk worden, dan moet de mogelijkheid gegeven zijn om alle maatschappelijke problemen (van een beheersing van de werkelijkheid) op te lossen: er moet een nieuwe klasse bestaan, die de verdere ontwikkeling van de produktiekrachten op zich kan nemen" (ibid.: 212).

Brecht wil daarbij de schrijver en kunstenaar alle ruimte geven op het gebied van artistieke fantasie. Waarom zou men niet met nieuwe procédés werken, bijvoorbeeld met vervreemding of andere schokeffecten? Deformatie van de werkelijkheid kan, volgens Brecht, het realisme beslist ten goede komen. Brecht heeft op overtuigende wijze gepleit voor experimentele en formele vernieuwingen. Kohl (a.w.: 161v) is van mening, dat het vooral aan Brecht te danken is, als de kunstenaar in het socialisme daarvoor de ruimte heeft gekregen. Brecht werkt vooral vanuit de praktijk: de maatschappijverandering dient centraal te staan. Realisme hoeft daarom volgens hem ook niet gelijkgeschakeld te worden met gedetailleerde getrouwe weergave van de werkelijkheid. In het officiële

socialistisch realisme wordt Brechts vervreemdingstheorie — die de lezer of toeschouwer vervreemdt van de uitgebeelde werkelijkheid en daardoor tegelijkertijd de schok der herkenning teweegbrengt — beperkt aanvaard.

In wezen komt de tegenstelling tussen Brecht en Lukács erop neer, dat Lukács in het literaire werk een gestructureerd geheel ziet, waarin de tegenstellingen tussen schijn en wezen, tussen het konkrete en het abstrakte, tussen individu en maatschappelijk geheel, worden opgelost. Brecht daarentegen vindt dit een reaktionair, op het verleden gericht standpunt. Hij wil de tegenstellingen niet toedekken, maar deze juist laten zien in zijn experimenteel theater, zodat de toeschouwers in het gewone leven van alledag aan het werk gaan om deze tegenstellingen *in de werkelijkheid* te overwinnen (vgl. Eagleton 1976: 70). Daar komt bij, dat Brecht en Lukács in feite twee uitersten waren: de hele discussie ontwikkelde zich tussen enerzijds een filosofisch ingestelde theoreticus en anderzijds een in de praktijk werkende kunstenaar die alleen daarop zijn oordeel baseerde.

### *Walter Benjamin*

Walter Benjamin probeerde relaties te leggen tussen de kunst (literatuur) en de maatschappij door de techniek van het kunstwerk te bestuderen. In zijn artikel "De auteur als producent" (1934) wijst hij het begrip techniek aan als

"het dialektische aangrijpingspunt van waaruit de onvruchtbare tegenstelling tussen vorm en inhoud kan worden overwonnen".

Bovendien is hij van mening, dat dit begrip techniek kan helpen bij de bepaling van de verhouding tussen tendens en kwaliteit. Deze hangen samen en moeten dialektisch worden benaderd. Hij wijst erop, dat het aansnijden van revolutionaire thema's onvoldoende is, wanneer — zoals hij in de burgerlijke literatuur konstateert — de literaire produktie die daardoor ontstaat niet tegelijkertijd het produktieapparaat verandert. Een auteur, aldus Benjamin, moet andere schrijvers iets leren:

"Maatgevend is dus het modelkarakter, dat ten eerste in staat is andere producenten tot produktie brengen, ten tweede, hun een verbeterd produktieapparaat te beschikking te stellen. En dit apparaat is des te beter,

naarmate het meer konsumenten tot produktie brengt, kortom in staat is uit lezers of toeschouwers medewerkers te maken" (ibid.: 68).

Als voorbeeld van een goed model noemt Benjamin het episch theater van Brecht die hij erg bewondert. Brecht stelt het bestaande ten toon en onthult, door het procédé van de vervreemding, de situaties waarin de mens leeft. De enige eis die we aan de schrijvers kunnen stellen, is dat ze moeten nadenken:

"We kunnen er zeker van zijn, dat dit nadenken bij de schrijvers *waar het op aan komt*, dwz. bij de beste technici in hun vak vroeger of later tot konstateringen leidt die hun solidariteit met het proletariaat op de meest nuchtere wijze funderen" (ibid.: 72).

Instemmend citeert hij de bekende uitspraak van Aragon, dat de revolutionaire intellektueel "eerst en vooral een verrader blijkt te zijn van de klasse waaruit hij voortkomt". Voor de schrijver houdt dit verraad dan een techniek in die hem tot een ingenieur maakt die het produktieapparaat aanpast aan de doeleinden van de proletarische revolutie (ibid.: 73). In hoe-  
verre deze opvatting nog resulteert in realistische werken zal aan de hand van deze werken zelf moeten worden beoordeeld.

### *Lucien Goldmann*

De ideeën van Lukács zijn in het westen vooral uitgewerkt door Lucien Goldmann en een aantal van diens leerlingen. Goldmann bestudeert de relatie tussen de romanstructuur en de maatschappelijke situatie waarin de roman ontstaat. In navolging van Lukács ziet ook Goldmann (1964) het voorkomen van de problematische held als een wezenlijk kenmerk van de roman. Hij constateert, dat na Kafka de held verdwijnt en hij verklaart dit uit het feit dat de mens als individu vrijwel geen rol meer speelt in de moderne maatschappij. Goldmann probeert steeds de relatie tussen roman en maatschappij te beschrijven. Er bestaat volgens hem geen rechtstreekse weerspiegeling van de maatschappelijke werkelijkheid in de roman. Hij zet evenals Lukács de dialektische denkwijze van Hegel voort. Hij zoekt in het literaire werk steeds één unieke structuur die de betekenis ervan uitmaakt. Terecht merkt Zima (a.w.: 195) op, dat hij daarbij (evenals Lukács) geen rekening

houdt met mogelijke polysemie en de semiotische analyse daarvan. Het is overigens de vraag of hem dat verweten kan worden, gezien de tijd waarin hij zijn werk publiceerde.

De relatie tussen literatuur en werkelijkheid werd gezocht in een vergelijking van de inhoud van het literaire werk en de inhoud van het kollektief bewustzijn door de traditionele literatuursociologie. Hoe middelmatiger het werk was, des te beter waren de resultaten van de literatuursocioloog. Goldmann meent nu, dat de struktureel-genetische methode die hij voorstaat nieuwe perspectieven biedt, omdat deze zich bij uitstek zou lenen voor het bestuderen van literaire meesterwerken (vgl. bijvoorbeeld Goldmann 1966).

In de literatuur ontdekt Goldmann twee manieren waarop de maatschappijkritiek zich manifesteert: 1. in nieuwe literaire procédés, zoals deze bijvoorbeeld in de *nouveau roman* of het toneel van Ionesco, Beckett of Adamov worden toegepast; 2. door het aan de orde stellen van de opstand tegen de maatschappij in het werk zelf. Van dit laatste is het werk van Jean Genet volgens Goldmann (1970) een uitstekend voorbeeld. Hij analyseert dit werk uitvoerig en verwijt daarin aan de kritici dat ze Genet zo eenzijdig hebben willen verklaren uit diens homoseksualiteit, een volgens hem zeer ontoereikende verklaring. Uiteraard gaat een schrijver uit van zijn persoonlijke kennis en ervaring, maar de werkelijke betekenis van een cultureel verschijnsel — en dus ook van een literair werk — ligt op twee niveaus, het *individuele* en het *kollektieve* (door Goldmann *transindividuele* genoemd).

Beide spelen een rol binnen het verloop van de gebeurtenissen in de werkelijkheid en ook in het literaire werk, waarvan ze samen de betekenis bepalen. In deze richting zoekt Goldmann naar één sluitende verklaring voor een literair werk, dat hij beschouwt als een universum: de verbanden, de coherentie van het werk worden bepaald door de visie op de werkelijkheid die eraan ten grondslag ligt en door het *transindividuele sujet* (de maatschappelijke groep) waartoe de schrijver behoort.

Het goede literaire werk heeft, dankzij een graad van coherentie, één betekenisdragende, filosofische of ideologische conceptuele structuur, die de onderzoeker een juist beeld geeft van de maatschappelijke, historisch bepaalde realiteit. Dit beeld zou dan slechts voor één uitleg vatbaar zijn, zoals hij bijvoorbeeld uiteenzet in *Le Dieu caché* (1959).



### *Adorno*

Tegenover deze in wezen Hegeliaanse opvatting van Goldmann in navolging van Lukács staan de ideeën van Adorno, die ervan uit gaat dat kunst en literatuur niet te herleiden zijn tot éénduidige betekenisdragende structuren:

"Kunst maakt het, in de opvattingen van Hegel, de Geest in zekere mate mogelijk te verschijnen; deze wijze van verschijnen is uit het systeem afleidbaar, is ook bij wijze van spreken voor ieder genre enkelvoudig en potentieel in ieder kunstwerk aanwezig — waarmee voorbijgegaan wordt aan de esthetische kwaliteit van de ambigüiteit (*Vieldeutigkeit*)" (geciteerd door Zima a.art.: 195).

In tegenstelling tot Lukács en Goldmann wijst Adorno de mogelijke éénduidige betekenis van een tekst, die verbonden zou kunnen worden met de wereldvisie van een bepaalde maatschappelijke groep of met een bepaalde ideologie, van de hand. Hij legt juist de nadruk op de polysemie van de tekst en op het feit, dat het socio-kritische moment ervan juist ligt "in de onmogelijkheid van vertaling van de polysemische schriftuur van een literaire tekst" aan de hand van vaststaande filosofische of ideologische begrippen (Zima a. art.).

Adorno heeft zich van de officiële kunstdoktrine in de socialistische landen overigens gedistantieerd, doordat hij niet in de inhoudelijk-thematische, maar eerder in de formele structuren van het literaire werk de afbeelding van de maatschappelijke verhoudingen ziet. Adorno pleit voor ideologische vrijheid voor de kunst. Deze zal dan volgens hem toch leiden tot een positiebepaling tegenover de maatschappij, waardoor het niet uitgesloten hoeft te zijn, dat verwezen wordt naar een betere toekomstige werkelijkheid (vgl. Kohl: 165).

### *Socialistisch realisme en fantastische literatuur*

In het socialistisch realisme blijft de vraag open in hoeverre realistische literatuur de werkelijkheid weerspiegelt. In zijn essay *On socialist realism* (1965: 218v) pleit Abram Tertz voor nieuwe mogelijkheden in kunst en literatuur door middel van fantastische, groteske en absurde elementen, die de zogenaamde realistische beschrijvingen van het gewone leven zouden moeten vervangen. Tertz is van mening dat een socialist niet meer kan werken met de literaire methode uit de negen-

tiende eeuw, die realisme heette. Hij spreekt de hoop uit, dat de Sovjet schrijvers van voorgangers als Hoffmann, Dostojewski, Goya, Chagall, Majakowski, realisten en niet-realisten, zullen leren hoe ze waarheidsgetrouw kunnen zijn met behulp van het absurde en het fantastische. Hij denkt wel, dat daar iets moois uit zal komen, maar dat zal volgens hem geen socialistisch realisme meer zijn. In dit verband is het misschien nuttig te wijzen op een studie getiteld *Fantastik, Science Fiction, Utopie* van de hand van Hartmut Lück (1977) over het realisme-probleem in de utopisch-fantastische literatuur. Tegenover Lukács en diens opvatting over realistische romans in de zin van negentiende-eeuwse niet-fantastische literatuur, bouwt Lück voort op de opvatting van Brecht met de stelling, dat een theorie van het realisme niet van bestaande werken kan worden afgeleid maar alleen van de werkelijkheid.

Tegenover een dogmatisch standpunt pleit hij voor ruim gebruik van alle mogelijke expressiemiddelen en procédés. Zijn definitie van realisme luidt "het ontwikkelen van literariteit uit kennis van de werkelijkheid": realistische kennis moet met de realistische kunstproductie hand in hand gaan. Op "methodische gronden" is het dan volgens hem noodzakelijk om vorm en inhoud te scheiden. Realisme in ruime zin houdt in de demystifikatie van de maatschappelijke verhouding die zich hult in esthetische, artistieke vormen (a.w.: 159). Dit kan uitstekend gebeuren door middel van een veranderde empirische werkelijkheid, zoals die wordt geschilderd in fantastische of utopische romans of in science-fiction. Kortom alle soorten romans kunnen realistisch zijn in de betekenis die het socialistisch realisme daaraan heeft gegeven, nl. dat ze de maatschappij kunnen afbeelden als een maatschappij die veranderd kan worden in een bepaalde richting.

## V. Realisme als schrijfwijze: thema's en technieken

In het voorgaande is gebleken, dat realisme in elke tijd verschillend wordt opgevat, omdat de werkelijkheidservaring in elke tijd weer anders is. Konstant blijft echter het doel van de realistische schrijver, nl. om ten opzichte van de heersende konventies werkelijkheidsgetrouwer te schrijven en de werkelijkheid direkter te verwoorden dan zijn voorgangers. De vraag is en blijft *hoe* realistische literatuur een werkelijkheidseffect weet te produceren. Realisme betekent niet zonder meer trouw zijn aan de harde feiten. Het is niet kwantitatief te bepalen in de zin van hoe meer feiten, des te realistischer de tekst. Wat waar is, is niet altijd waarschijnlijk (in de zin van geloofwaardig) – en dus realistisch – in de ogen van de lezer die zijn eigen werkelijkheidservaring als toetssteen heeft.

Het werkelijkheidsgetrouwer schrijven dan de voorganger houdt een normdoorbreking in. Harry Levin (1972: 248) noemt op grond daarvan de realistische schrijver een beroeps-ikonoklast, die geneigd is de valse beelden uit zijn eigen tijd te vergruizelen.

De normdoorbreking betreft soms alleen het bestaande literaire systeem, maar geldt in veel gevallen ook het maatschappelijke en politieke systeem. Een konkrete historische situatie, een dateerbaar en lokaliseerbaar kader zijn voorwaarden voor realisme. Ook vrijheidsdrang, die dikwijls verbonden is met een opkomende klasse of groep en de "blik van onderaf" op de maatschappij, zijn realistische trekken. Deze vormen een latente bedreiging voor de bestaande orde en het heersende gezag (vgl. Kohl a.w.: 202). Censuur, vervolging of gevangenschap kunnen er het bewijs van zijn, dat het realisme van de schrijver doeltreffend is geweest, dat zijn verwoorde werkelijkheid "herkend" (maar daarom nog niet aanvaard) is. Men denke aan het bekende proces van Flaubert naar aanleiding

van het verschijnen van *Madame Bovary* (1857). Dat dit niet een tot het verleden behorend verschijnsel is, blijkt uit de talrijke gevallen van dissidente en gevangen schrijvers in onze eigen tijd, niet alleen in maar ook buiten Europa, die hun eigentijdse werkelijkheid te realistisch beschrijven, zodat hun werk door de politieke autoriteiten als te "waarschijnlijk" en daarmee als bedreigend wordt ervaren.

De personages in de realistische roman zijn in het algemeen vertegenwoordigers van een maatschappelijk herkenbare groep. Tot nu toe is de roman (in mindere mate ook het toneel) het meest geschikte genre gebleken waarin het realisme zich pleegt te manifesteren.

### *Het "verbond van vier"*

Hierboven werd het artikel van Demetz "Zur Definition des Realismus" (1967) genoemd. Hoewel deze schrijver het realisme als periodebegrip hanteert, zijn de kenmerken die hij opsomt in dit verband, naar mijn mening ook bruikbaar bij een ruimere realisme-opvatting. Vier punten zijn daarbij bepalend: deze gingen volgens hem in de negentiende eeuw over tot het vormen van een "verbond", waarmee de periode van het realisme een feit was geworden. Het gaat om de volgende vier elementen:

1. Het omvattend vertellen, waarbij de realistische schrijver zoveel mogelijk materiaal (mensen, dingen, landschappen, historische tijdperken) naar zich toetrekt: De realist is de "wereldhongerigste" van alle vertellers (a. art.: 336). Met verteller bedoelt Demetz kennelijk de schrijver. Het onderscheid in "hoog en laag", de scheiding der genres naar het standsverschil, is niet langer relevant: de held hoeft niet meer per definitie uit de hogere standen te komen. Een boer, een arbeider of een portiersdochter kan zelfs de hoofdrol spelen. Er wordt plotseling ontdekt door de schrijvende generatie, dat zij óók mensen zijn. En zo komt het, dat er een "golf van populisme" door de literatuur gaat.

Demetz signaleert het gevaar, dat men zou proberen al deze literatuur over "het volk" onder één ideologische noemer te brengen. Daarbij zou nl. vergeten worden, dat in de praktijk van het realisme tegengestelde wereldbeschouwingen bij de verschillende schrijvers bestonden.

De negentiende-eeuwse realist zet zich af tegen de romantische opvattingen van zijn voorgangers door niet langer naar het unieke te zoeken, maar naar wet, regelmaat en orde, het herhaalbare in het alledaagse menselijke gedrag.

2. De traditionele historische helden, die verheven zijn boven de wereld van de gewone mensen, verdwijnen. Het gaat niet langer om het heroïsche, maar om het typerende (*das Typische*). De held wordt een type, hij wordt "verkleind", in de woorden van Zola (i.t.t. de helden van bijvoorbeeld Shakespeare of Racine). Het realistische type vertegenwoordigt een grote groep mensen, aan wie niets menselijks vreemd is. (Dit type is dus niet te verwarren met het romantische tijdloze type dat de algemene diep-menselijke krachten, deugden, harts-tochten en gevoelens vertegenwoordigt). De realistische held past prachtig in het kader van het omvattend vertellen: veel details kunnen worden gegeven over de groep waartoe hij behoort en die hij als held vertegenwoordigt.

3. De mens wordt niet — zoals dat in de Romantiek wel het geval is — als een geïsoleerd, op zichzelf staand wezen voorgesteld. In tegendeel, hij staat temidden van een netwerk van krachten die op hem inwerken, die op hem van invloed zijn en zijn lot en leven kunnen bepalen. De mens staat tot zijn omgeving in een dialektische relatie; mens en omgeving werken op elkaar in. De negentiende-eeuwse romanfiguren hebben "gewone" namen, zichtbare kleren en kamers: ze staan overduidelijk in hun eigen tijd en niet in een schemerige tijdloosheid. Hun privé-wereld wordt in een historisch en economisch kader gezet. Van invloed op deze ontwikkeling was de biologie: het begrip milieu werd al in de wetenschap gebruikt voordat Balzac en Taine het op de literatuur toepasten.

4. De "omvattende verteller", die een heel stuk wereld wil beschrijven (zie punt 1), komt in zekere zin met zichzelf in konflikt, omdat hij tevens zichzelf als schrijver niet storend op de voorgrond wil plaatsen. Uit reactie tegen zijn romantische voorgangers, wil hij zijn *ik* niet kultiveren. De Romantici probeerden de wereld gelijk te schakelen met het scheppende ik van de schrijver. De realist daarentegen is geneigd "een wereld te dienen die ook voorbij zijn eigen bewustzijnsprocessen nog werkelijk is". De realist maakt dan ook grondig studie van zijn onderwerp, hij dokumenteert zich en heeft een hang naar het objectieve, het onpersoonlijke. Vandaar dan ook zijn belang-

stelling voor de wetenschap en zijn pogingen om de literatuur op een wetenschappelijk experiment te laten lijken.

Deze vier punten vormen de centrale problematiek van het realisme en volgens Demetz heeft elke realistische schrijver ermee geworsteld om ze op zijn eigen manier met elkaar in overeenstemming te brengen in zijn werk. De in de negentiende eeuw tot stand gekomen realisme-modus komt naar zijn opvatting nu niet meer op deze manier voor. Wel erkent hij, dat er ook nu nog realistische elementen in de literatuur te vinden zijn. Zij vormen echter niet langer het "verbond" dat kenmerkend was voor het negentiende-eeuwse realisme: ze zijn nl. nieuwe "verbintenissen" aangegaan waardoor, althans volgens Demetz, niet langer van realisme als periode-begrip sprake kan zijn.

Ook Preisendanz (1977) ziet realisme als een beperkte stroming. Hij wijst een algemeen typologisch realisme-begrip van de hand omdat het volgens hem onmogelijk is een konstante, onveranderlijke basis te vinden op grond waarvan dit begrip zou kunnen worden geformuleerd. Door tal van konnotaties is het realisme-begrip zijns inziens zodanig historisch bepaald dat het niet zo maar in een ander kader kan worden overgenomen. In de negentiende eeuw heerste een bepaalde visie op wat waarheidsgetrouwe weergave was en deze visie heeft het gezicht van het realisme definitief bepaald, konkludeert Preisendanz (1977: 217vv). Wellek's definitie van negentiende-eeuws realisme als "objektieve weergave van de eigentijdse maatschappelijke werkelijkheid" blijkt in de twintigste eeuw moeilijk meer van toepassing, niet alleen door gebrek aan precisie, maar ook omdat er een groeiende onzekerheid ontstaan is in onze tijd ten opzichte van "de werkelijkheid". Er wordt getwijfeld aan de menselijke mogelijkheid van het objectief waarnemen, en daarmee wordt een realisme in negentiende-eeuwse zin van zijn kunsttheoretische basis beroofd. De taal lijkt inadekwaat, ontoereikend om de "objektieve" werkelijkheid na te bootsen. Ten gevolge daarvan richt de aandacht van de schrijver zich meer op het eigen ik: als werkelijkheid blijft slechts over wat de schrijver zelf ervaart in zijn eigen bewustzijn (vgl. Kohl a.w.: 172vv).

De vraag, die dan onmiddellijk opkomt, is of er nog wel sprake kan zijn van realisme als niet langer de reproductie (mimesis) van de buitenwereld, maar de individuele werkelijkheidserva-



ring van de schrijver centraal staat. In het modernisme gaat het om nieuwe, tot een individueel subjeet beperkte werkelijkheidsinhouden, die niet of nauwelijks maatschappijbetrokken of maatschappijveranderend zijn. De modernistische held is geen vertegenwoordiger van een groep en de personages worden in het algemeen niet beschreven om ons te informeren over hun milieu. Er is m.a.w. geen sprake van personages als typen en ook niet van "omvattend vertellen" zoals Demetz de uitvoerige "werkelijkheids"-beschrijvingen in de negentiende-eeuwse realistische roman noemt. In deze zin zouden dergelijke werken niet realistisch genoemd mogen worden. Wel zijn ze op zoek naar een nieuwe werkelijkheidsbenadering, die een reactie vormt op voorgaande waarden en werkelijkheidsopvattingen. In onze tijd wordt ervan uitgegaan dat de werkelijkheid niet identiek is met wat zintuiglijk waarneembaar is. Lukács als vertegenwoordiger van het socialistisch realisme bleef wel bij deze opvatting van het zintuiglijk waarneembare als zinssamenhang van de werkelijkheid, het beslissende criterium van het negentiende-eeuwse realisme.

#### *De nouveau roman*

In het geheel van de twintigste-eeuwse romanliteratuur neemt de zogenaamde *nouveau roman* een aparte plaats in. Het zijn romans die zich schijnbaar alleen aan de feiten houden, maar waarvan het realisme een duidelijk "subjektief ontwerp" blijkt te zijn.

Er wordt afgezien van het uitbeelden van een geordende, doorzichtige wereld. Men verkeert in onzekerheid omtrent de werkelijkheid, de wereld is vol onoplosbare raadsels. De wetmatige zekerheden, de koherente verbanden, de samenhang van mensen en dingen, ontbreken. Dit is dan ook het wezenlijke verschil met vroegere realistische bewegingen, zoals Kohl (a.w.: 181v) terecht opmerkt: zij wilden "informatie verschaffen door inzicht in het wezen van de werkelijkheid". In de *nouveau roman* ziet de schrijver voor het eerst af van zijn traditionele taak om door middel van werkelijkheidsgetrouwe weergave de realiteit te verklaren. De *nouveau roman* experimenteert door in een nieuwe literaire methode de konfrontatie met de veranderde werkelijkheid aan te gaan. Het is een anti-roman, die realistisch is vanwege zijn intentie het voorgaande

onschuldige realisme te vernietigen. De konventies van de oude realistische roman worden doorbroken. Het gaat erom een bijzondere werkelijkheid uit te drukken: de persoonlijke subjectieve manier van een mens om te bestaan te midden van mensen en dingen.

In *La jalousie* (1957) schept bijvoorbeeld Alain Robbe-Grillet tegelijkertijd een schijnbaar objectieve en een uitermate subjectieve wereld. Naast de konkrete, tastbare dingen bestaan de bewustzijnsinhouden, gedachten, herinneringen en hallucinaties, maar deze bestaan niet los van elkaar. Er is altijd in de eerste plaats de blik die de dingen ziet, de gedachte die ze terugziet, de hartstocht die ze vervormt. De voorwerpen van deze romans bestaan nooit los van de menselijke werkelijke of imaginaire waarneming. Het is duidelijk, dat het realisme hier zeer ver gegaan is in de richting van een subjectivisme: van de konstruktie van een "objectieve werkelijkheid" in negentiende-eeuwse zin naar de konstruktie van een subjectieve werkelijkheid, die het geloof in de mogelijkheid van een gekonstrueerde objectieve realiteit zowel in de werkelijkheid als in de literatuur voorlopig wantrouwt. Voorlopig, want een dergelijk subjectivistisch realisme kan ook weer tot konventie worden en als norm worden doorbroken door een nieuwe blik op de werkelijkheid waaruit dan weer een nieuw soort roman wordt geboren.

Realisme blijkt dus steeds een reactie op de bestaande realiteit zoals de meerderheid in een bepaalde tijd deze ziet. Een opkomend realisme probeert de bestaande werkelijkheidsopvatting tegen te spreken, te doorbreken, hetzij via vèrgaande konkretisering van de objectieve werkelijkheid, hetzij anderszins zoals in de *nouveau roman*. Het is de artistieke keuze, de specifieke ordening van feiten uit de ervaringswereld die het realisme bepaalt. Er is nooit sprake van een zinloze "herhaling" van de werkelijkheid. Realisme is nooit gelijk te stellen met objectiviteit. Volgens Kohl (1977: 192v) heeft het zin om van realisme te spreken

"wanneer uit de werkelijkheid een 'waarheid' wordt gekonstrueerd of wanneer traditionele werkelijkheidsvoorstellingen desillusionistisch vernietigd worden".

De mogelijkheid tot generaliseren moet aanwezig zijn (de

'herkenbaarheid' of het waarschijnlijke): de werkelijkheid in de literatuur kan echter lijken dan de werkelijkheidservaring.

### *Referentiële en poëtische functie*

Welke kenniswaarde heeft de artistieke werkelijkheid met betrekking tot de werkelijkheid daarbuiten? Met andere woorden, hoe verhouden zich in de literaire tekst de referentiële functie en de poëtische functie uit het schema van Jakobson in zijn bekende artikel "Linguistiek en poëtica" (1960)? Daarin onderzoekt hij de taal in haar verschillende functies. Zes factoren zijn bij verbale communicatie betrokken: zender, bericht, ontvanger, kontekst, kode en kontakt. Met deze zes basis-factoren corresponderen zes taalfuncties, resp. de emotieve, de poëtische, de konatieve, de referentiële, de metalinguale en de fatische (a. art.: 100vv): "De verbale structuur van een bericht hangt primair af van de overheersende functie". De referentiële functie refereert aan en is gericht op de kontekst. Deze functie wordt ook wel genoemd denotatieve of kognitieve functie. Jakobson merkt op, dat deze functie "de voornaamste taak is van taal van berichten", waarbij ook de bijkomende (hier genoemde) andere functies op de achtergrond blijven meespelen. Voortbouwend op deze basisgegevens zou men kunnen proberen de relatie tussen Jakobson's *referentiële* en *poëtische* functie met elkaar te verbinden. Zoals bekend definieert hij de poëtische functie als de aandacht voor het bericht om het bericht zelf. De beide functies zijn in wezen elkaars tegengestelden.

Volgens Roland Barthes (1968: 87v) houden ze elkaar als het goed is in evenwicht: de referentiële functie dwingt de schrijver tot het beschrijven van de werkelijkheid, de poëtische functie houdt zich aanvankelijk in de literatuurgeschiedenis aan de kode van de retorische voorschriften. Thans dient deze laatste functie het "werkelijkheidseffekt" tot stand te brengen door middel van details die in het verhaal geen andere functie hebben dan te zeggen "wij zijn de werkelijkheid".

De relatie tot de eigentijdse werkelijkheid is ideologisch bepaald. Daarbij blijft de spanning tussen het deskriptieve en het preskriptieve aspect in het realisme bestaan. Wordt het evenwicht tussen beide aspecten verstoord, dan komt dit de esthetische kwaliteit van het werk niet ten goede.

Nooit is realisme alleen op grond van de inhoudsanalyse te bepalen, bijvoorbeeld omdat de roman over de arbeiderswereld zou gaan. Toch is de thematiek wel van belang: het vernietigen van bestaande konventies geldt nl. zeker ook de thematiek. Als voorbeeld kan genoemd worden de nog jonge Afrikaanse romanliteratuur, waarin de relatie met de maatschappelijke situatie bijzonder duidelijk is in veel gevallen. De meeste schrijvers stellen zich daar maatschappijkritisch op. De geschiedenis en de roman in Afrika lopen de laatste tientallen jaren in zekere zin parallel, wat de "inhoud" betreft: de beginperiode van de bezetting, de koloniale tijd en de overgang naar zelfbestuur waarin de raciaal bepaalde tegenstellingen plaats maken voor klasse-tegenstellingen, waarbij de gewone mensen op geen enkele manier meeprofiteren van de politieke veranderingen. Het is hun "blik van onderaf" die de werkelijkheid in verandering registreert, waarbij maatschappelijke en politieke taboes worden doorbroken.

Nieuwe thema's kunnen nieuwe methoden meebrengen om de werkelijkheid te verwoorden in de literatuur, maar dat hoeft niet altijd het geval te zijn. Kenmerkend voor de realistische methode is de vervanging van regels zowel uit bestaande literaire als maatschappelijke systemen. Het realisme ontwikkelt zich steeds in de geschiedenis van de literatuur. De technieken die het heeft gehanteerd in de verschillende perioden dienen bestudeerd te worden. Uiteraard draagt niet elke breuk met de traditie bij tot de ontwikkeling van nieuwe realisme-vormen. Daarom moeten dan ook naast de technieken de thema's worden bestudeerd.

Realisme is nooit eens en voor altijd op bepaalde thema's of technieken vast te leggen. Wanneer bepaalde realistische konventies dusdanig zijn ingeburgerd dat ze zich verbreiden en zich in de literatuur langere tijd handhaven, zodat het publiek er vertrouwd mee raakt, dan kan de bestaande werkelijkheid zodanig bevestigd worden, dat er geen sprake meer is van realistische beschrijving (vgl. Kohl a.w.: 226). Deze situatie leidt dan tot wat we met een Duits woord "triviaalliteratuur" noemen.

### *Tekst en tekstsociologie*

Het wordt tijd om vast te stellen in hoeverre het, ondanks alle

ingewikkelde problemen, toch nog mogelijk is om een algemeen realismebegrip te formuleren en of er bepaalde trekken zijn die het werkelijkheidseffekt in de literatuur blijvend bepalen. Daarin gaat het om het referentiële aspect, de problematiek van de relatie met de kontekst.

In "Une écriture de la socialité" (1973) legt Claude Duchet er de nadruk op, dat het begrip realisme ongrijpbaar wordt als het al te eenzijdig wordt geassocieerd met de burgerlijke roman in de westerse maatschappij. In het realisme gaat het volgens hem om een blijvend maatschappelijk bepaald aspect, dat op twee manieren tot uitdrukking komt:

1. Buiten de realistische roman bestaat een maatschappij die als referentiekader dient voor de roman. De roman ligt daarin verankerd, evenals de werkelijke of imaginaire ervaring van de lezer met betrekking tot deze maatschappij.

2. De roman zelf manifesteert zich ook als een maatschappij in het klein (bijvoorbeeld de produktievoorwaarden, de maatschappelijke verbanden, de hiërarchische relaties tussen de personages, de machtsstructuren enz.). Deze "socialiteit" beïnvloedt het verloop van het verhaal in z'n geheel en in z'n details; de maatschappelijke kode bevat daarmee de sleutel tot de kode van de tekst: de maatschappelijke gegevens worden gekodeerd door en voor de tekst. Uiteraard spelen politieke elementen daarin altijd mee, zowel wanneer ze erin aanwezig zijn (zoals in de socialistisch realistische tekst) als wanneer ze schitteren door afwezigheid: beide gevallen hebben consequenties voor de betekenis van de tekst.

Ondanks een kritische analyse van de bestaande literatuursociologie benadrukt Zima (1978: 196v) niettemin het belang van de relatie tussen de tekst en de buitentekstuele structuren. Hij vraagt in het bijzonder aandacht voor het talige verband tussen de literaire tekst en de maatschappij: "Het gaat erom de maatschappelijke belangen te doordenken op het linguïstische vlak". Hoe wordt de buitentekstuele werkelijkheid getransformeerd (verwoord) in de tekst (door Zima schrijftuur genoemd)? Dit ziet hij als de taak van de tekstsociologie. Deze probeert de relatie tussen sociaal en tekstueel vlak te leggen door "maatschappelijke structuren als tekststructuren te denken" (a. art.: 202). Hij wijst de literatuursociologische inhoudsanalyse van de hand, omdat het volgens hem onmogelijk is de maatschappelijke betekenis van een tekst te isoleren op het thematische

niveau. Zo heeft het volgens hem bijvoorbeeld geen zin om het thema van de aristocratie in het werk van Proust te bestuderen. Deze nieuwe literatuursociologie, zoals gezegd tekstsociologie genoemd, verkeert nog in een pril stadium. Het lijkt mij een richting die misschien zal kunnen bijdragen tot een verdere definiëring van wat realisme is in een literaire tekst: beide onderzoeken immers de rol van de referentiële functie in de literaire tekst (zie ook Zima 1978a).

### *Realisme als schrijfwijze*

Philippe Hamon (1973) spreekt over "referentiële literariteit" van de realistische tekst. In een poging tot semiotische analyse van wat realisme is, maakt hij de voorlopige inventaris op van een aantal kenmerken die volgens hem de coherentie en de ondubbelzinnigheid van de realistische tekst bepalen. Daarbij gaat hij uit van de specifieke communicatie-relatie tussen de auteur en de lezer voor wie het werk in principe bedoeld is.

Aan de hand van bepaalde procédés probeert de schrijver ons ervan te overtuigen dat de tekst de werkelijkheid nabootst. Hamon spreekt van een *deskriptief realisme-koncept*, waarbij hij van een aantal vooronderstellingen uitgaat. Bijvoorbeeld: het is mogelijk informatie over de wereld door middel van de taal over te brengen; de taal kan de werkelijkheid nabootsen; de taal komt na de werkelijkheid. Zoals we al in hoofdstuk I zagen: literatuur is een constructie van de menselijke geest.

Het gaat om het resultaat van de *schrijfwijze*, de *leesbaarheid* van de tekst: de boodschap moet de informatie van de tekst kunnen overdragen aan de lezer. De realistische tekst heeft de pedagogisch-didactische bedoeling om *informatie* over te brengen. Deze informatie betreft een bepaald deel van de werkelijkheid waarvan de schrijver meent dat het een nog niet verkend terrein is, een stuk werkelijkheid dat literair nog niet "bestaat".

Hamon's overzicht over de verschillende aspecten van wat de realistische schrijfwijze is, bevat een aantal juiste observaties. Deze zijn door hem helaas nogal onsystematisch bij elkaar geraapt, terwijl ze elkaar bovendien gedeeltelijk overlappen. Hieronder worden ze opnieuw gegroepeerd en kort samengevat:

1. *De verteller en het vertelde.* De auteur delegeert zijn verhaal aan een personage-verteller, die aan de lezer de authen-



ticiteit van het vertelde garandeert. Vanwege de echtheid worden auteur en lezer zoveel mogelijk buiten het verhaal gehouden. Het is een stellig, serieus verhaal zonder grappen, onzekerheden of ironie. Het begin of *incipit* van het verhaal is van groot belang voor het scheppen van het realistische verwachtingspatroon bij de lezer. Daarbij kan gebruik worden gemaakt van verschillende technieken om het gewenste werkelijkheidseffekt te verkrijgen: een voorwoord (om de echte herkomst van een manuscript aan te geven), titels of opschriften bij hoofdstukken, het verzoek van een personage aan een ander personage om een geschiedenis te vertellen (bijvoorbeeld in Conrad's *Heart of Darkness* of in bepaalde novellen van Maupassant). Op deze wijze wordt het genre van de roman voor het realisme aanvaardbaar gemaakt.

De auteur streeft naar het verschaffen van zoveel mogelijk informatie, die zeer overvloedig, soms zelfs overtoollig of al te nadrukkelijk herhaald wordt. Er wordt gebruik gemaakt van procédés om de communicatie op gang te houden (de "fatische functie" uit Jakobson's "Linguistiek en Poetica"). In het vertelde wordt geprobeerd om ambiguïteit en onduidelijkheid uit te sluiten.

De realistische tekst "heeft haast" en wil onmiddellijk op alle fronten uitleg verschaffen. Het informatieve karakter van de tekst wordt soms nog versterkt door gebruikmaking van een andere (niet-talige) kode, bijvoorbeeld een stamboom, illustraties, geografische kaarten of referenties aan schilder- of beeldhouwkunst. De tekst verstrekt een kaartenbak vol informatie, volgens het principe dat kennis en werkelijkheid hetzelfde zijn.

2. *De personages en het probleem van de "held"*. Veel informatie wordt verschaft via de personages, die bepaald zijn door de groep waartoe ze behoren, hun familie, clan, milieu. Ze worden ook gezet in hun huis, hun beroep of hun maatschappelijke kontekst.

Om het verschaffen van informatie (zie 1) te rechtvaardigen, werkt de schrijver met personages die specialist zijn op een bepaald terrein. Deze krijgen dan de gelegenheid in het verhaal hun kennis over te dragen aan andere personages (die nieuws- of leergierig zijn, vragen stellen enz.). Opvallend is dat de overgedragen kennis soms in het vervolg van het verhaal geen enkele functie vervult.

Door middel van de personages wordt ook de coherentie van het verhaal gegarandeerd. Hun bedrag wordt psychologisch verklaard, *gemotiveerd* (vgl. hoofdstuk 1 en Genette's genoemde artikel), via verwijzing naar de *toekomst* (op grond van erfelijke eigenschappen, ziekte, voor gevoel) of via *flash-back* (herinnering, jeugdtrauma, obsessie, overgeleverde traditie, een voorvader enz.). Namen van personages verwijzen soms naar hun milieu, een bepaalde eigenschap of een beroep.

Het realistische personage staat zelden alleen, hij heeft vrienden, familie, ontmoet kennissen, collega's. Het milieu of de beroepsomgeving geven reliëf aan het personage. De held is uiteraard van belang voor de leesbaarheid van het verhaal; het is zijn blik die het verhaal organiseert, maar hij mag ook weer niet al te zeer domineren vanwege de realistische illusie. Hij mag niet het typisch romaneske, heroïsche of ongeloofwaardige in de tekst brengen. Vandaar dat het dikwijls niet duidelijk is in de realistische roman wie eigenlijk de held is. Het komt dan ook geregeld voor, dat de personages "vergeten" worden op het moment dat er een beschrijving plaats vindt. Hieruit blijkt weer de spanning tussen beschrijfbaarheid en leesbaarheid.

Over het algemeen zijn de personages concreet, zonder "waas van geheimzinnigheid". Ambigüiteit, mysterieus of bizar gedrag dienen alleen als voorwendsel voor uitgebreide informatie.

3. Bij gevolg zal de *intrigue*, de "plot", vrij vlak blijven, zonder ingrijpende verwickelingen, grote hoogte- en dieptepunten. Het accent zal dikwijls liggen op het simpele procédé van afwisselend samenbrengen en uit elkaar laten gaan van mensen.

4. *Het referentiekader*. Ter aanvulling van punt 1 en 2 kan nog gezegd worden dat het realistische verhaal dikwijls parallel loopt met of staat in het kader van een stuk "echte" geschiedenis. Hamon noemt dit kader de mega-geschiedenis, de grote (echte) geschiedenis waarin de roman-geschiedenis zich afspeelt. Deze verklaart dan een deel van het gebeuren. Soms ook staat een mythe of een reeds bestaande tekst model, zodat de lezer daaraan houvast heeft. Hij herkent ze door een citaat of een titel of eigenaam, bijvoorbeeld Genesis of Napoleon, de Revolutie of het beleg van Parijs.

Het spreekt vanzelf dat de realist aan "echte" bekende ge-

schiedenis dicht bij huis de voorkeur geeft. Weinig exotisme: de realist zal niet gauw ver buiten bekend terrein reizen. Vanuit zijn eigen omgeving worden huizen en omstandigheden, ceremoniën, werkplaatsen (fabriek, ziekenhuis) beschreven en daarmee de te verschaffen informatie gemotiveerd. Steeds wordt gestreefd naar monosemie in het verhaal, wetenschappelijkheid, verifiëerbaarheid, receptmatigheid.

5. *De beschrijfbare, benoembare, inventariseerbare wereld* is uitgangspunt. Deze moet worden omgezet in een leesbare, koherente tekst. De coherentie-eis van de literaire tekst maakt het realistische verhaal tot een "gedwongen" verhaal, of in de woorden van Hamon tot een *discours contraint*. Want:

- hoe moet de "technische" informatie omgezet worden in een leesbare tekst?

- hoe moet het "snelle" verhaal (zie punt 1) in overeenstemming worden gebracht met de behoefte aan uitvoerige beschrijvingen?

- hoe moet de kennis van de auteur op aannemelijke wijze gebracht worden via de personages?

- hoe moeten de talrijke personages ("groepen") die nodig zijn om de informatie te verschaffen, samengaan met de presentatie van een aanvaardbare "heldenrol" (om het verhaal leesbaar te houden)?

- hoe kan ondanks alle informatie en voorspelbaarheid toch nog de spanning van het verhaal gegarandeerd worden?

- hoe kan de persoonlijke stijl van de auteur gekombineerd worden met zijn persoonlijke afwezigheid in het verhaal?

- hoe kan de "vreugde der herkenning" (die ontstaat op basis van gemeenschappelijke kennis van auteur en lezer) samengaan met de pedagogisch-didactische eis van de realistische tekst (het overdragen van kennis van de auteur aan de lezer)?

Bovengenoemde punten en vragen maken duidelijk hoe gekompliceerd de relatie is tussen literatuur en werkelijkheid in de realistische tekst. Realisme is het resultaat van een wankel evenwicht tussen enerzijds de dwingende eis van de *referentialiteit* en anderzijds de dwingende eis van de *literariteit*. In het spanningsveld tussen beide zoekt de realistische schrijver naar een aanvaardbaar compromis tussen het aanvoeren van informatie omtrent de (= zijn) realiteit en het scheppen van een leesbare literaire tekst, teneinde daarin de illusie van werkelijkheid te garanderen.

## Geraadpleegde literatuur

- Abrams, M. H. (1953) 1976, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, London, Oxford U.P.
- Adorno, Theodor W. 1954, Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman, in *Akzente* 1: 410-416.
- Aristoteles, *Poetica*, zie Dorsch.
- Auerbach, Erich, (1964) 1953, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, New York, Doubleday Anchor Books.
- Barthes, Roland, 1968, L'Effet de Réel, in *Communications* 11: 84-89.
- Bate, W. J. en Strauss, A. B. (Eds.) 1969, *Samuel Johnson, The Rambler*, New Haven, Yale U.P.
- Benjamin, Walter, (1934) 1972, De auteur als producent, in J. F. Vogelaar (red.), *Kunst als kritiek. Voorbeelden van een materialistische kunstopvatting*, Amsterdam, De Bezige Bij.
- Berger, Peter en Thomas Luckmann, (1966) 1973, *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Harmondsworth, Penguin Books.
- Bornecque, J.-H. en P. Cogny, 1958, *Réalisme et Naturalisme. L'histoire, la doctrine, les oeuvres*, Paris, Classiques Hachette.
- Boyd, John D. 1968, *The Function of Mimesis and its Decline*, Cambridge Mass., Harvard U.P.
- Bray, René, (1927) 1963, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet.
- Brecht, Bertold, (1940) 1972, Notities over een realistische schrijfwijze, in J. F. Vogelaar (red.), *Kunst als kritiek. Voorbeelden van een materialistische kunstopvatting*, Amsterdam, De Bezige Bij.
- Brinkmann, Richard, 1957, *Wirklichkeit und Illusion: Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer.
- Brinkmann, Richard, (red.), 1969, *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Casimir, R, 1920-1921, *Beknopte geschiedenis der wijsbegeerte* I en II, Amsterdam, De maatschappij voor goede en goedkoope lectuur.
- Demetz, Peter, 1967, Zur Definition des Realismus, in *Literatur und Kritik*, Heft 16/17: 333-345.
- Demetz, Peter, (1959) 1967, *Marx, Engels and the Poets. Origins of Marxist Literary Criticism*, Chicago/London, The University of Chicago Press.
- Dorsch, T. S. (Red.), (1965) 1975, *Classical Literary Criticism. Aristotle: On the Art of Poetry. Horace: On the Art of Poetry. Longinus: On the Sublime*. (Translated and with an Introduction by —), Harmondsworth, Penguin Books.

- Duchet, Claude, 1973, Une écriture de la socialité, in *Poétique* 16: 446-454.
- Eagleton, Terry, 1976, *Marxism and Literary Criticism*, London, Methuen.
- Eco, Umberto, 1972, *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France.
- Else, Gerald F. 1957, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge Mass. Harvard U.P.
- Engels, Friedrich, zie Marx.
- Fokkema, D. W. 1972-1973, The Forms and Values of Contemporary Chinese Literature, in *New Literary History*, Vol. IV: 591-603.
- Fokkema, D. W. 1977, Marxist Theories of Literature, in Fokkema, D. W. en Elrud Kunne-Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century. Structuralism. Marxism. Aesthetics of Reception. Semiotics*, London, C. Hurst.
- Fügen, Hans Norbert, 1964, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann.
- Genette, Gérard, 1968, Vraisemblance et motivation, in *Communications* 11: 164-179.
- Goldmann, Lucien, (1959) 1976, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard.
- Goldmann, Lucien, (1964) 1979, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard (coll. Idées).
- Goldmann, Lucien, (1966) 1970, Le théâtre de Genet. Essai d'une étude sociologique, in *Sociologie de la littérature: Recherches et discussions*, Université Libre de Bruxelles.
- Goldmann, Lucien, 1970, *La création culturelle dans la société moderne*, Paris, Denoël/Gonthier.
- Grant, Damian, 1970, *Realism*, London, Methuen.
- Hamon, Philippe, Un discours contraint, in *Poétique* 16: 411-445.
- Hemmings, F. W. J. (Ed.), 1974, *The Age of Realism*, Harmondsworth, Penguin/Pelican Books.
- Holz, Arno, (1891) 1925, *Die Kunst: Ihr Wesen und ihre Gesetze*, in *Die neue Wortkunst* (10, Das Werk von Arno Holz), Berlin, Dietz.
- Huizinga, Johan, (1910) 1957, *Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem, Tjeenk Willink.
- Huizinga, Johan, (1929), Renaissance en Realisme, in *Verzamelde Werken* IV, Haarlem, Tjeenk Willink.
- Jakobson, Roman, (1960) 1977, Linguistiek en Poetica, in W. J. M. Bronzwaer, D. W. Fokkema en Elrud Kunne-Ibsch (Red.), *Tekstboek Algemene Literatuurwetenschap*, Baarn, Ambo (Basisboeken).
- Kohl, Stephan, 1977, *Realismus: Theorie und Geschichte*, München, Fink UTB.
- Kluge, Rolf-Dieter, 1973, *Vom kritischen zum sozialistischen Realismus*, München, List Taschenbücher der Wissenschaft/Literaturwissenschaft.
- Kunne-Ibsch, Elrud, 1977, Periodiseren: de historische ordening van literaire teksten, in W. J. M. Bronzwaer, D. W. Fokkema en Elrud Kunne-Ibsch. (Red.), *Tekstboek Algemene Literatuurwetenschap*, Baarn, Ambo. (Basisboeken).
- Lattre, Alain de, 1975, *Le réalisme selon Zola. Archéologie d'une intelligence*, Paris, P.U.F.
- Lenin, W. I. (1905) 1976, Partijorganisatie en Partijliteratuur, in *Over kunst en literatuur*, Moskou, Progress Publishers.
- Lenin, W. I. (1908-1910), 1976, Leo Tolstoj als spiegel van de Russische Revolutie. Ibidem.

- Levin, Harry, 1951, What is Realism?, in *Comparative Literature* III: 193-199.
- Levin, Harry, 1972, On the Dissemination of Realism, in Idem, *Grounds for Comparison*, Cambridge Mass., Harvard U.P.
- Lotman, Youri, 1977, *Sémiotique et Esthétique du Cinéma*, Paris, Editions sociales.
- Lukács, Georg, (1936), Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über den Naturalismus und Formalismus, in Brinkmann, 1969.
- Lück, Hartmut, 1977, *Fantastik, Science Fiction, Utopie. Das Realismusproblem der utopisch-fantastischen Literatur*, Lahn-Gießen, Focus Verlag.
- Mao Tse-tung, (1942) 1967, Talks at the Yen-an Forum on Literature and Art, in Idem, *Selected Works* III, Peking, Foreign Language Press.
- Marx, Karl en Friedrich Engels, 1967-1968, *Über Kunst und Literatur*, I en II, (Manfred Kliem, Red.), Berlin DDR, Dietz.
- Orr, John, 1977, *Tragic Realism and Modern Society. Studies in the Sociology of the Modern Novel*, London, MacMillan Press.
- Powroslo, Wolfgang, 1976, *Erkenntnis durch Literatur. Realismus in der West-deutschen Literaturtheorie der Gegenwart*, Köln, Kiepenheuer und Witsch.
- Preisendanz, Wolfgang, 1977, *Wege des Realismus*, München, Wilhelm Fink.
- Seiffert, Helmut, 1973, *Einführung in die Wissenschafts-Theorie* II, München, C. H. Beck.
- Sidney, Philip, (1595) 1965, *An Apologie for Poetrie or The Defence of Poesy*, London, Nelson.
- Tertz, Abram, *The Trial Begins and On Socialist Realism*, New York, Random.
- Verdenius, W. J. (1949) 1962, *Mimesis: Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us*, Leiden, Brill.
- Watt, Ian, (1957) 1974, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Harmondsworth, Penguin Books.
- Wellek, René, 1955, *A History of Modern Criticism, 1750-1950*, I, New Haven, Yale U.P.
- Wellek, René, 1963, The Concept of Realism in Literary Scholarship, in St. G. Nichols (Ed.), *René Wellek: Concepts of Criticism*, New Haven, Yale U.P.
- Williams, I. 1974, *The Realist Novel in England. A Study in Development*, London, MacMillan.
- Zima, Peter, 1978, Literatuursociologie als tekstsociologie, in Ch. Grivel (Red.), *Methoden in de Literatuurwetenschap*, Muiderberg, Coutinho.
- Zima, Pierre V., 1978a, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, Union Générale d'Editions, 10-18.
- Zoest, Aart van, 1978, Peirciaanse Semiotiek, in Ch. Grivel (Red.), zie Zima, 1978.
- Zoest, Aart van, 1978a, *Semiotiek. Over tekens, hoe ze werken en wat we ermee doen*, Baarn, Basisboeken/Ambo.
- Zola, Emile, (1880) 1968, *Le roman expérimental*, in Henri Mitterand (Red.), *Emile Zola, Oeuvres Complètes*, 10, Paris, Cercle du Livre Précieux.
- Zola, Emile, (1881) 1968, *Les romanciers naturalistes*, in Mitterand (Red.), *Emile Zola, Oeuvres*, 11.
- Zola, Emile, (1881) 1968, *Le naturalisme au théâtre*, in Mitterand (Red.), *Emile Zola, Oeuvres*, 11.